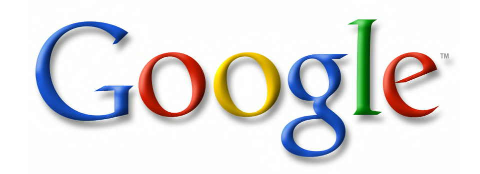



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

DES

ESSAIS DRAMATIQUES

IMITÉS DE L'ANTIQUITÉ

DE L'IMPRIMERIE DE CH. LAHURE
(ANCIENNE MAISON CRAPELET)
rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon

DES

ESSAIS DRAMATIQUES

IMITÉS DE L'ANTIQUITÉ

AU XIV[e] ET AU XV[e] SIÈCLE

PAR

A. CHASSANG

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE DE BOURGES

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE

RUE DES GRÈS, 5

1852

A

M. P. DUBOIS

ANCIEN DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ANCIEN MEMBRE DU CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

—

A MON ONCLE

M. N. BOUILLET

ANCIEN PROVISEUR DU LYCÉE BONAPARTE
INSPECTEUR DE L'ACADÉMIE DE LA SEINE

TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANCE

A. CHASSANG

DES

ESSAIS DRAMATIQUES

IMITÉS DE L'ANTIQUITÉ

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction. — Des imitations du théâtre ancien avant le XIVe siècle.

Lorsqu'on étudie l'histoire de l'art dramatique dans les temps modernes, on est frappé de le voir se transformer rapidement au XVIe siècle. Les *Mystères*, les *Moralités* et les *Soties*, ces drames naïfs qui avaient tour à tour édifié, instruit, égayé les générations antérieures, sont abandonnés : introduits par les lettrés, des jeux plus raffinés prennent faveur auprès des hautes classes de la société, et bientôt la foule même s'y porte. Les causes de ce fait, on les connaît : c'est d'une part l'enthousiasme pour l'antiquité qui, vers cette époque, gagna toute l'Europe; d'autre part l'heureuse imita-

tion que firent de l'ancien théâtre, en langue vulgaire, les Trissin, les Ruccellaï, les Arioste et les Machiavel. Mais ces ingénieux écrivains furent-ils les premiers qui songèrent à renouveler l'art de Sénèque, de Térence et de Plaute? Est-ce le seul mérite de leurs œuvres dramatiques qui ruina le théâtre du moyen âge, et le fit tomber en peu de temps du discrédit dans l'oubli? Leur succès eût-il été aussi rapide, aussi complet, s'ils n'avaient eu ni guides, ni devanciers, si leur public ne s'était trouvé en quelque sorte averti?

Non, l'art est comme la nature : il ne fait pas de sauts. L'Europe n'était pas alors pour la première fois initiée aux secrets de l'art dramatique de l'antiquité. L'initiation avait été lente, embarrassée, sans éclat, mais elle s'était faite plus tôt. Parmi tant d'esprits cultivés qui, bien avant l'époque désignée un peu légèrement du nom de *Renaissance*, conservèrent avec amour les restes mutilés des anciens chefs-d'œuvre, comment ne s'en serait-il pas rencontré un seul jusqu'au XVI[e] siècle pour s'essayer à l'imitation de la scène antique? Sans doute ils la connaissaient bien imparfaitement, mais ne la connaissaient-ils pas assez pour être dégoûtés du théâtre vulgaire, aussi bien que le furent depuis les poëtes du XVI[e] siècle? Et ce dégoût, ne devaient-ils pas chercher à le faire partager aux classes éclairées, en opposant au genre à la mode un genre plus élégant et plus poli?

Le moyen le meilleur et le plus simple d'arriver à ce but, était, ce semble, de représenter les drames anciens, comme se représentaient les drames nouveaux : venaient ensuite naturellement les imi-

tations. Mais ce n'était pas alors chose facile que de trouver des acteurs pour des drames latins; tout d'abord le grec est hors de cause, d'après ce proverbe du moyen âge : *græcum est, non legitur*. Malgré les apparences, malgré les probabilités, c'est encore aujourd'hui une question pleine d'incertitude, si avant la fin du xve siècle, il se donna d'autres représentations que celles des *Mystères*, des *Moralités* et des *Soties*. Que prouveraient d'ailleurs quelques représentations isolées de drames anciens ou imités de l'antiquité, fussent-elles mieux établies et mieux démontrées qu'elles ne le paraissent? un caprice érudit, tout au plus une vogue passagère, en réalité rien de continu, rien de durable. Ce n'est pas ainsi, ce n'est point par une mise en scène devenue presque impossible, que les anciennes pièces de théâtre se sont transmises, et ont perpétué leur influence depuis l'invasion jusqu'au xvie siècle. Jouées ou non, elles ne cessèrent d'être lues; elles furent imitées plus d'une fois. C'en fut assez pour assurer leur durée, et préparer leur triomphe.

Il ne suffit pas, en effet, de reconnaître, avec un critique savant et ingénieux[1], la perpétuité des jeux scéniques, naissant et se développant avec éclat au sein de la Grèce, continués et altérés à Rome, se transformant au milieu du monde nouveau créé par l'invasion et le christianisme, puis retrouvant une vie nouvelle dans une libre et intelligente imitation de leur forme première. Le souvenir du théâtre ancien ne s'est jamais entièrement

1. M. Magnin. (*Orig. du théâtre mod.*)

effacé ; il se trahit presque à chaque siècle, sinon par des représentations, au moins par des œuvres qui présentent un caractère dramatique.

Ce serait un tableau bien intéressant que celui de cette transmission de l'art ancien à travers le moyen âge. Mais les documents font défaut : ceux que l'on connaît nous laissent entrevoir combien il y en a d'ignorés. Le hasard ou de patientes recherches les découvriront peut-être plus tard. Ce n'est qu'à partir du XIVe siècle que se rencontrent en assez grand nombre les détails, toujours incomplets, mais déjà moins incertains. C'est le moment où nous commencerons nos études, pour les poursuivre jusqu'à la fin du siècle suivant.

Cependant, avant de chercher à connaître les devanciers immédiats de Trissin et d'Arioste, peut-être devons-nous jeter un coup d'œil rapide sur les temps qui précèdent. Prétendre arrêter un jugement sur une période si obscure, si inexplorée de l'histoire des lettres et surtout de l'histoire du théâtre, cela serait téméraire ; mais il n'est pas inutile de recueillir et de grouper les faits observés jusqu'ici, d'autant plus précieux qu'ils sont plus rares. Ils aident à suivre, à comprendre, à deviner le plus souvent le mouvement qui ramena peu à peu le théâtre à l'imitation de l'antiquité.

Si nous nous reportons à la décadence de l'art ancien, que voyons-nous ? Après avoir servilement reproduit les drames grecs, Rome les altère et bientôt y renonce. Sénèque en fait des amplifications stoïciennes, Hosidius Geta un centon de Virgile[1]. De

1. *Medea*, trag. e centonibus Virgilianis conflata. (Cf. Lemaire, *Poet. lat. minor.* Tertull. *De præscript. hæretic.*, 39.)

telles œuvres ne sont destinées qu'à la lecture, tout au plus à une lecture publique [1]. Les seuls spectacles qui demeurent populaires sont de sanglants outrages à l'humanité ou à la morale : les jeux du cirque flattent les cruels instincts du peuple-roi, les pantomimes enflamment sa plus grossière sensualité. Contre de tels spectacles les Pères de l'Église n'eurent pas assez d'anathèmes : vertueuse et légitime indignation, dont plus tard une rigoureuse morale s'est autorisée à tort contre toute espèce de théâtre. Les comédies et les tragédies trouvaient grâce devant eux [2]. Saint Jérôme, élève du grammairien Donat, les apprenait aux enfants qu'on lui confiait à instruire dans la crainte de Dieu [3]. Mais les représentations de ces sortes de pièces étaient devenues rares, exceptionnelles, en Occident surtout : Euripide, Plaute et Térence, qui conservaient encore des lecteurs, avaient peine à trouver un public [4]. Il y avait pour l'art dramatique, comme en général pour les lettres et pour la société, tant de causes de dissolution et de ruine : l'oubli des nobles jouissances, le triomphe des plaisirs sensuels, la perte des mœurs privées et des mœurs publiques, l'abaissement des intelligences et des caractères, la rapacité du fisc et la détresse des provinces, enfin l'invasion.

1. Tacit. *Dial. de orat.* cap. II, III.

2. « Comœdiæ et tragœdiæ, horum meliora poemata. » (Tertull. *De Spectac.*) « Et hæc sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, com. scilicet et trag. » (August. *De Civ. Dei*, II, 8.)

3. Ruffin. *In D. Hieronym.*

4. M. Magnin signale cependant quelques représentations de leurs pièces. (Cours inédit. Cf. *Journal de l'instr. publ.*, 8 février 1835.)

Au milieu de cette lente décomposition de l'empire, il ne faut pas s'étonner de trouver peu de souvenirs du théâtre ancien. Lucien, ce Voltaire du IIe siècle, encore plus sceptique que le nôtre (il ne croyait pas même à la tragédie), écrit en se jouant deux parodies tragiques avec chœurs[1]. En revanche il fait de ses dialogues autant de petits drames, autant de petites comédies en une ou plusieurs scènes. Est-ce une vague réminiscence de la forme dramatique qui inspira au poëte Ausone son *Jeu des Sept Sages?* On l'a dit; mais la ressemblance est bien lointaine, et c'est pour un érudit tel qu'Ausone une imitation bien infidèle. Il n'en est pas de même d'une comédie composée sans doute à une époque peu éloignée du temps où vivait Ausone : le *Querolus* (le *Grondeur* ou le *Misanthrope*[2]) est un ingénieux pastiche de Plaute et un témoignage de la persistance de l'art ancien. Il est probable en effet que cette œuvre ne fut pas isolée. Un poëte chrétien du Ve siècle, dans un élan d'austère indignation, se plaint de voir les poëtes païens se rattacher à leurs fictions, et par les pompes de la tragédie, par la gaieté de la comédie, renouveler

1. Τραγοποδάγρα, Ὠκύπους. M. Magnin conteste à Lucien cette dernière pièce, qu'il ne trouve pas digne de lui. (Cf. *Journal gén. de l'instr. publ.*, 15 mars 1835.)

2. *Querolus, sive Aulularia*, ap. Plaut. Lemair., vol. IV. — L'épithète de *misanthrope* se trouve dans la pièce même, appliquée au personnage principal (II, 2). *Querolus* a en effet quelques traits du misanthrope. Mais la seule cause de sa misanthropie est l'égoïsme; c'est le dépit et l'impatience d'un homme qui voudrait être riche, et ne sait à qui s'en prendre de sa pauvreté. (Sur le *Querolus*, cf. Schœll, *Litt. rom.*, III, p. 95). Magnin, *Rev. des Deux Mondes*, 15 juin 1835.

la contagion sacrilége des idées profanes [1]. Plusieurs critiques fixent au vi[e] siècle la composition d'une tragédie grecque de *Clytemnestre*, écrite déjà (chose curieuse à noter) plutôt dans le genre de Sénèque que dans celui de Sophocle [2]. Un autre croit pouvoir rapporter au vii[e] siècle un *Dialogue entre Térence et un Plaisant*, qui doit avoir servi de prologue à quelque comédie latine imitée de Térence [3]; et il place vers la même époque l'églogue comique intitulée *le Jugement de Vulcain* [4].

Cependant l'empire romain avait entraîné dans sa chute le polythéisme : la poésie païenne s'était éteinte au v[e] siècle avec Claudien. Le drame devait aussi se transformer. Aussi bien la tragédie grecque ne s'était pas toujours tenue, jusqu'à cette époque, aux sujets mythologiques. Un contemporain d'Au-

1. Sedulius, *Carmen paschale*. Ed. Duméril (*Orig. lat. du théâtre mod.*, p. 15), s'appuyant d'un mot de Sedulius, *Ridiculove Geta*, suppose qu'il y eut dès le v[e] siècle un premier remaniement de l'*Amphitryon* de Plaute, analogue au *Geta et Birria* de Vital de Blois (xii[e] siècle, cf. infr.). Cette opinion est établie sur un bien faible fondement : Geta est, comme Dave, comme Syrus, etc., un nom d'esclave qui a pu se trouver dans bien des comédies.

2. Cf. God. Hermann, *Opusc.* I, p. 60. Boisson. *Soph. præf.* Magnin, cours inéd. Cf. *Journ. de l'instr. publ.*, 15 mars 1835. Patin, *Trag. gr.*, I, p. 284. Ed. Duméril, *Orig. lat.*, p. 10.

3. *Dialog. inter Terentium et Delusorem*. Cf. Magnin, *Bibl. de l'Éc. des chartes*, 1[re] sér., vol. I, p. 524. M. Ed. Duméril (*Orig. lat.*, p. 21) ne veut y voir « qu'une déclamation philosophique contre le théâtre ancien. » Sans entrer dans une discussion étrangère à notre sujet, sans adopter définitivement la date fixée par M. Magnin, nous pensons du moins que ce critique a raison d'interpréter comme il fait ce fragment.

4. Magnin. (Cf. *Journal de l'instr. publ.*, 15 mars 1835.)

guste, Nicolas de Damas, avait traité dans la langue d'Euripide une légende biblique, et fait une tragédie de *Suzanne*. Environ deux siècles après, l'Israélite Ezéchiel mettait en dialogue (peut-on dire en tragédie?) la *Sortie d'Égypte* [1]. *Le Martyre d'Adrien*, cette pièce qui exalta l'acteur Genest au point de lui faire changer tout d'un coup son rôle en réalité [2], était, le titre l'indique, une œuvre de même nature. Sozomène nomme trois prêtres chrétiens du IVe siècle qui composaient des pièces chrétiennes sur le modèle des tragédies d'Euripide et des comédies de Térence [3] : Apollinaire, Basile, Grégoire. La *Passion du Christ* est sans doute de ce dernier, ou de saint Grégoire de Nazianze, si elle n'est pas l'œuvre collective de plusieurs poëtes, l'assemblage de plusieurs rapsodies dramatiques sur la mort du Christ. Cette *Passion*, la plus ancienne dont il soit resté souvenir, n'est qu'un perpétuel centon, comme la *Médée* d'Hosidius Geta. Six tragédies d'Euripide en font les frais : *Hippolyte*, *Médée*, *les Bacchantes*, *Rhésus*, *les Troyennes*, *Oreste* [4]. L'auteur emprunte au tragique grec ses mots, ses phrases, ses pensées, on reconnaît les membres dispersés du poëte. Mais la conception dramatique, que devient-elle dans ces interminables récits, dans

1. Σωσανίς. — Ἐξαγωγή. Cf. Patin, *Trag. gr.* I, p. 155. — Magnin, *Journ. des Sav.*, 1848, p. 194 sqq.
2. Tillemont, *Mém. sur l'hist. ecclés.*, vol. IV.
3. *Hist. ecclés.* V, 17, ap. Ed. Dum. (*Orig. lat.*, p. 9.)
4. Χριστὸς πασχών, Euripid. Didot, vol. II. — Cf. Patin, *Trag. gr.* I, p. 153. — Deschanel, *Rev. des Deux Mondes*, 1er juin 1847. — Magnin, *Journ. des Sav.*, 1849, p. 12 sqq. et p. 275 sqq.

la succession toute fortuite de ces différentes scènes? Ce n'est plus qu'une ombre; du moins c'est encore l'ombre de la tragédie grecque, qui s'évanouit aussitôt pour ne plus reparaître de tout le moyen âge. Car on n'en retrouve plus que l'idiome (et combien affaibli!) dans les essais dramatiques de l'école byzantine, dont les titres et quelques fragments sont parvenus jusqu'à nous [1].

Assurément si le théâtre grec avait dû se perpétuer, c'eût été dans une terre grecque, à Byzance, dernier asile de l'idiome de Sophocle et de Ménandre. Mais les représentations de leurs œuvres dramatiques avaient cessé dès le temps de Justinien. Il n'y avait plus d'autres spectacles que les courses du cirque, d'autres acteurs que les écuyers verts ou bleus. La littérature se perdait dans des compilations historiques, des discussions grammaticales, des rêveries théologiques, des rapsodies de l'*Iliade*, des milliers de petites pièces de vers sans inspiration et sans génie. La durée du monde byzantin est une longue agonie : ce n'est pas là qu'il faut chercher un germe de vie et de rénovation.

Cette savante décrépitude était frappée de sté-

1. Χρυσάργυρος Δημόσιος, composé par Timothée de Gaza, en l'honneur de l'empereur Anastase (VIII[e] siècle). — *Adam*, d'Ignace (IX[e] siècle). — *L'Amitié exilée*, de Th. Prodrome (XI[e] siècle). — Le *Dramation* de Plochire Michael. — *Ethopée dramatique*, éloge de Jean Cantacuzène, et un autre drame semblable sur Jean Paléologue, de Manuel Philé (XIII[e] siècle). — (Cf. Eurip. Didot, vol. II. — E. Deschanel, *loc. laud.* — E. Duméril, *Orig. lat.*, p. 10. — Magnin, *Journ. des Sav.* 1849.)

rilité; l'ignorance de l'Occident, pendant les VIIe et VIIIe siècles, n'était qu'une jachère de l'intelligence. Tandis que les érudits byzantins restaient d'impuissants dépositaires des trésors du génie grec, il y avait dans l'Europe barbare des hommes qui s'efforçaient de dégager les traditions latines enfouies sous les décombres de l'invasion. En dépit du long triomphe de la force brutale, ils vivaient de la vie de l'esprit; à la nouveauté féconde des idées de leur temps, ils unissaient le souvenir non moins fécond des lettres anciennes. Ils en recueillaient les débris épars, ils les étudiaient, ils s'essayaient à les reproduire dans de naïves imitations. Ils n'avaient pas, à coup sûr, de plan arrêté dans leurs travaux; le hasard y était pour beaucoup. Parmi les œuvres anciennes, ils s'attachaient à celles qui s'offraient à leur ardeur studieuse, sans y mettre de préférence, sans avoir de regret à ce qu'ils ne connaissaient pas. On sourit, à les entendre citer Fronton avec Cicéron, Boèce avec Virgile. Mais il ne faut pas s'étonner de ces erreurs de goût; le goût ne s'instruit que par la comparaison. Le désordre n'existait dans les esprits que parce qu'il existait dans les bibliothèques. Les bibliothèques les plus riches du moyen âge, celle de l'archevêché d'York, dont nous avons la description dans quelques vers latins d'Alcuin[1], celle du monastère de Bobbio, mise en ordre et augmentée par le savant Gerbert[2], nous semblent aujourd'hui bien pauvres

1. *De Pontific. eccles. Ebor.* Cf. Charpentier, *Hist. de la Renaiss.*, II, p. 77.

2. *Index mss. codd. Bobiensis cœnobii*, ap. Murator. *Antiq. Ital.* III, p. 818.

et bien confuses. Elles nous expliquent l'embarras profond où se trouvèrent les hommes voués à l'étude, devant si peu de modèles mêlés à tant d'œuvres de la décadence.

S'ils n'avaient pas de préférence pour tel ou tel écrivain, ils n'en avaient pas davantage pour tel ou tel genre littéraire. Ils imitaient indistinctement tout ce qui leur était familier, poëme épique ou lyrique, élégie ou satire, récit ou dialogue. Les églogues de Virgile et d'Ausone inspirèrent le *Débat du Printemps et de l'Hiver*, l'*Églogue* théologique de Théodule, le *Dialogue* pour les funérailles d'Hathumolda, abbesse de Gandersheim, le *Dialogue* entre Corbie de France et Corbie de Saxe[1], le *Débat du Lin et de la Brebis*[2], et plus tard toutes les idylles latines du XIV[e] et du XV[e] siècle. Lucain n'est pas étranger à la composition des poëmes historiques du diacre Florus, d'Abbon, et de tant d'autres qui les ont suivis. De nombreuses élégies attestent l'influence d'Ovide; un poëte latin du moyen âge faisait en trois livres la contre-partie de

1. Ces deux abbayes sont désignées sous les noms bucoliques et symboliques de *Philis* et de *Galatée*.

2. *Conflictus Veris et Hiemis, sive Cuculus* (VIII[e] siècle. Cf. Burmann, *Anthol. lat.*, II, p. 356). — Le dialogue pour les funérailles d'Hathumolda, et l'autre (entre Corbie de France et Corbie de Saxe), composé également pour des funérailles (celles d'Adalard, abbé de Corbie), sont tous deux du IX[e] siècle (Magnin, cours inédit. Cf. *Journ. de l'instr. publ.*, 16 avril 1835). — *Ecloga Theoduli* (X[e] siècle), qua comparantur miracula Veteris Testamenti cum antiquorum poetarum commentis (ap. Leyser, *Hist. poet. med. ævi*, p. 294). — *Conflictus Ovis et Lini.* (XI[e] siècle, ap. Ed. Duméril, *Poésies popul. lat. du moy. âge*, p. 379 sqq.)

l'*Art d'aimer;* il chantait la guérison de l'amour en vers élégiaques très-moraux, mais fort barbares, qui n'en furent pas moins attribués au repentir d'Ovide lui-même [1].

Qu'était devenu, au milieu de ces études aventureuses, le théâtre ancien? Plus que tout autre genre de littérature, l'art dramatique avait eu à souffrir, soit du hasard qui égara les manuscrits, soit du faux zèle qui, vers le VIe et le VIIe siècle, anima contre la littérature profane des chrétiens moins éclairés que les Pères de l'Église. Néanmoins l'art dramatique ne pouvait périr. Il fallut faire quelques concessions au goût du peuple, et combattre les séductions du théâtre païen par l'attrait d'une scène épurée. De là les drames liturgiques et les *Mystères;* de là les bouffonneries pieusement sacriléges de la *Fête des Fous* [2]. C'est Byzance qui donna la première idée de la mise en scène des saintes légendes, et de tous ces profanes compléments du culte chrétien. Mais la *Passion du Christ*, telle qu'elle fut écrite en Orient au IVe siècle, était une œuvre chrétienne de fond, païenne de forme. Le clergé d'Occident, en adoptant la mode païenne du drame, n'en retint que le dialogue. Étranger à toute préoccupation littéraire, il

1. *De vetula Pamphili.* — Leyser le classe au XVe siècle (*Hist. poet. med. ævi*, p. 1169). Mais ce poëme est certainement antérieur : on le trouve cité dans la *Poétique* d'Eberhard de Béthune (*Labyrinth.*, lib. III. XIIIe siècle).

2. Instituée en 990 par Théophylacte, patriarche de Constantinople, d'après l'historien byzantin Cédrénus, qui vivait au siècle suivant. (*Compend. histor.*, p. 639 sqq. Edit. Paris, 1647.)

n'y vit et n'y chercha qu'une chose, un moyen d'agir sur l'âme du peuple en frappant son imagination. Il eût connu les secrets de l'art ancien, qu'il les eût dédaignés et négligés; il n'avait pas à satisfaire des oreilles délicates. Ses procédés furent ce qu'ils devaient être, simples comme les intelligences auxquelles s'adressaient les drames nouveaux. Il est certain que, indépendamment de la langue qui chaque jour s'altérait et se perdait, les pièces de Térence et de Plaute demandaient, pour être comprises et goûtées, des esprits cultivés. Ce n'est pas du moyen âge que date la séparation entre le théâtre des ignorants et le théâtre des gens instruits. Du temps d'Auguste, les chevaliers mêmes ne trouvaient plus de plaisir à ces délicatesses de pensée et de langage qui enchantaient les Cicéron et les Horace; ils voulaient accorder moins aux oreilles, et donner plus aux yeux : pendant toute la durée de l'empire, le peuple romain se portait en foule aux jeux du cirque et aux danses des pantomimes, laissant aux esprits d'élite la lecture et les rares représentations des véritables drames. Il fallait aussi aux hommes du moyen âge plus de spectacle que de dialogue, et les premiers *Mystères* se passaient plutôt en action qu'en paroles.

C'est dans quelques cellules de monastères, seuls refuges ouverts alors à tout ce qui n'était pas laboureur, artisan ou homme de guerre, qu'il faut chercher du VII[e] au XI[e] siècle les rares adeptes du théâtre ancien. A côté des hommes de foi vive, pour la plupart indifférents ou hostiles à la littérature païenne, il y en avait souvent d'autres, moins fervents, qui n'étaient venus demander au cloître

qu'un asile contre les agitations du dehors, la paix au milieu d'une société tourmentée par une guerre perpétuelle, des loisirs et du repos. Ces hommes se faisaient remarquer par leur amour pour l'étude, et parmi eux sans doute se recrutaient ordinairement les *scolastiques*, clercs chargés d'instruire les moines du couvent. Plus d'une fois il leur arriva de négliger la lecture de la Bible et de l'Évangile pour celle des comédies anciennes. Déjà au temps de saint Jérôme, bon nombre de prêtres cédaient à de semblables tentations [1].

Il est probable que l'on se borna d'abord à copier les vieux manuscrits des comiques et à les corriger [2]. Puis vinrent les commentaires : au x[e] siècle, un certain Eugraphius commente Térence, et Gerbert donne ordre de recevoir son livre à Bobbio [3]. Il paraît que vers cette époque on songeait déjà en Allemagne à traduire l'*Andrienne*, avec les *Distiques* de Caton et les *Bucoliques* de Virgile [4]. Térence était alors aussi populaire dans les couvents

1. *Epist. ad Damas.*, Opp. t. IV, col. 153; ap. E. Duméril, *Orig. lat.*, p. 32.

2. « In bibl. Vatic. asservatur celebris cod. Terentii, quem « avo Caroli Magni Hrodogenes scripsit, et Calliopius recensuit, « ut post singulas com. apparet. » Fabric. *Bibliot. lat.*, t. I, p. 32. Il y a au *British Museum* un ms. de Plaute qu'on croit du x[e] siècle. (Ed. Duméril, *Orig. lat.*, p. 32.)

3. « Eugraphius recipiatur. » (Ep. VII, ad Airard., ap. Terent. Lemair. I, p. CXCIII.) — Dans l'*Index manuscriptorum codd. Bob. cœnobii*, on trouve « libros (i. e. comœdias) Te- « rentii II. » Murator. *Ant. Ital. med. æv.*, III, p. 818.

4. « Notker Balbulus rogatus est metrice quædam scripta in « hanc linguam traducere, Andriam Terentii, etc., » ap. *Götting Anzeig.* 1835, n° 92. M. Ed. Duméril n'ose « prendre à la lettre cette assertion qui ne repose sur aucun fait. » *Orig. lat.*, p. 32.

qu'il le fut plus tard dans les écoles. Il devait sans doute cette faveur à un certain tour sentencieux, qu'aimait le moyen âge. Au XI[e] siècle, l'auteur d'un poëme en vers sur la *Doctrine spirituelle* disait qu'il ne fallait pas négliger les maximes morales de Térence, d'Horace, de Juvénal : c'était une concession faite aux idées et aux passions mondaines [1]; car Térence n'est pas plus qu'Horace et que Juvénal un modèle d'austère moralité.

Les âmes pieuses s'affligeaient de cet irrésistible entraînement vers un poëte si séduisant et si élégamment corrupteur. Mais comment s'y opposer? Comment détacher les esprits de ces peintures si touchantes du cœur humain et de cet ingénieux langage, à l'attrait duquel ne résistaient pas toujours les chrétiens les plus prévenus contre la littérature païenne? Il y avait bien un moyen, mais un moyen périlleux, il fallait essayer de ravir au comique latin les grâces de son style, et d'en parer une plus pure morale. L'essai ne laissa pas d'être tenté, et par qui? par une jeune religieuse, qui vivait dans la dernière moitié du X[e] siècle, retirée au fond d'un monastère de la Saxe. Éprise des beautés des auteurs païens, qui souvent dérobèrent à sa piété le temps dû aux saintes lectures, Hrostvitha voulut du moins sanctifier ce qu'elle ne pouvait s'empêcher d'aimer [2]. Naïve présomption d'une âme religieuse, d'une ardente imagination! Elle crut se guérir elle-même, et guérir les autres,

1. Cf. Othlo. *De doctr. spir.*, ap. E. Duméril, *Orig. lat. du théâtre mod.*, p. 32.

2. Nous trouvons dans sa préface comme la confession de tous les savants du siècle. Cf. Magnin, *Théâtre de Hrostvitha.*

quand elle se fut étudiée à transporter dans des légendes chrétiennes les agréments de l'esprit païen. Pour écarter « les pernicieuses délices » de Virgile et de Térence, elle composa des vers héroïques d'abord, puis une série de drames[1]. Virgile et Térence en furent-ils moins lus? Il est à croire que l'effet qu'elle produisit fut l'opposé de celui qu'elle cherchait : non que ses drames fussent dépourvus de mérite, mais à cause de leur mérite même. Les savants applaudirent à cet ingénieux larcin[2], qui loin de chasser Térence de leur mémoire, en renouvelait bien plutôt et en ravivait le souvenir. Là est la véritable gloire de Hrostvitha. On peut admirer la noble inspiration qui lui dicte ses sujets, la pureté des sentiments qu'elle exprime, et ces luttes héroïques contre la passion où elle aime à montrer le triomphe de son sexe. Mais ce ne sont pas des qualités propres aux seuls drames de Hrostvitha : on les retrouve dans ses poëmes héroïques, d'où elle a tiré presque tous ses drames, et dans les vieilles légendes, où elle a puisé le sujet de ses poëmes héroïques. Son originalité propre, c'est d'avoir fait revivre au temps des Othons l'art de Térence. Oui (trop de sévérité serait ici de mauvaise grâce) un reflet de Térence brille dans Hrostvitha. L'imitation a retenu une partie des grâces du modèle ; la sensibilité n'est pas moins vive, et trouve des accents non moins naturels. Faut-il s'étonner, si la langue est moins pure, si le drame est moins habilement conduit, et les scènes moins

1. Cf. Præfat.
2. Cf. Ad quosdam sapientes hujus libri fautores. (Magnin, *Théâtre de Hrostvitha*.)

artistement ménagées? L'art dramatique était condamné à se traîner longtemps encore dans de pénibles essais, avant de se relever avec la puissance de son ancienne maturité.

Quelque inexpérimentée que puisse paraître dans cet art l'abbesse de Gandersheim, ses pièces sont bien des drames : les scènes se détachent et s'enchaînent, l'action marche, le dialogue n'est jamais interrompu. Et ce n'est pas un vulgaire mérite que celui-là : parmi les imitations qui nous restent du théâtre ancien, il ne se retrouve qu'assez tard. Jusqu'au XIVe siècle en effet, époque où l'on remarque un certain ensemble dans la reproduction des procédés dramatiques de l'antiquité, on ne rencontre guère que des dialogues tragiques ou comiques mêlés de récit; et ces œuvres étranges revendiquent le titre de tragédies ou de comédies. C'est un des caractères du moyen âge, temps de science confuse et mal digérée, de mêler ainsi les choses les plus disparates, et de fausser l'antiquité en croyant lui rester fidèle. Emportés par un enthousiasme que le plus souvent ne dirigeait pas l'esprit critique, les savants cédaient à une sorte d'involontaire admiration que les barbares eux-mêmes avaient toujours ressentie pour le génie des Grecs et des Latins. La naïveté était égale de la part des ignorants et des lettrés : aux uns manquait la science, aux autres le discernement.

Aussi ne comprit-on qu'assez tard la distinction établie par les anciens entre les différents genres, et les conditions propres à chacun d'eux. Il en existait bien un vague soupçon, assez prononcé pour gêner l'inspiration, pas assez net pour la diri-

ger. Tout le monde savait, par exemple, que les anciens avaient distingué la comédie et la tragédie. Mais qu'était-ce au juste que la comédie, qu'était-ce que la tragédie ? Les savants du moyen âge confondaient les noms de ces deux genres littéraires avec les adjectifs qui en sont formés. Une tragédie était pour eux une histoire triste, écrite dans un style pompeux ; la comédie supposait un dénouement heureux, et admettait un ton moins élevé[1]. Quant au dialogue, quant au mode de versification propre à ces deux genres, nul ne se rendait compte de ces conditions.

Sans parler de poëmes qui se sont arrogé l'un des deux titres, et n'ont aucun caractère dramatique, on trouve sur ce point de singuliers malentendus dans des ouvrages visiblement imités du théâtre ancien. Ainsi un manuscrit du IX[e] siècle contient une prétendue tragédie sur l'*Histoire d'Oreste*[2]. Or cette tragédie, quelle est-elle ? Un poëme

1. Plusieurs exemples de ce fait ont été recueillis par Warton et son éditeur Price (*Hist. of Engl. poetr.*, II, p. 17 sqq.), et par Ed. Duméril (*Orig. lat.*, p. 33). Il suffira de citer ici Dante : « Est com. genus quoddam poeticæ narrationis.... « Differt a trag., per hoc quod trag. in principio est admira- « bilis et quieta, in fine fœtida et horribilis; com. vero inchoat « asperitatem alicujus rei, sed prospere terminatur. » (Déd. du *Paradis.*) Aussi appelle-t-il son poëme *Divina commedia* (Villem., *Moy. âge*, XI[e] leç.). Il dit ailleurs : « Per tragœdiam superiorem stylum induimus, per com. inferiorem.... Si tragice « canenda videntur, tunc adsumendum vulgare illustre. Si vero « comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile nos « oportet sumere. » (*De Vulg. Eloq.*, II, 4.)

2. *Orestis, tragœdia.* Sinner (*Catal. Codd. Bibl. Bern.*, I, p. 507) signale ce poëme à la suite d'un ms. de la *Pharsale*. Il en cite un fragment de dix-neuf vers (sur le meurtre de

d'environ mille vers hexamètres, un récit comprenant toute l'*Orestie* d'Eschyle, et entrecoupé de scènes dialoguées où l'on sent à la fois l'inspiration de la *Pharsale* et des tragédies de Sénèque. De récentes découvertes nous ont révélé l'existence, au XIIe et au XIIIe siècle, de toute une littérature moitié narrative, moitié dramatique, longtemps oubliée et encore aujourd'hui peu connue. Ce sont des poëmes intitulés pour la plupart comédies, dont les sujets paraissent avoir été pris tantôt dans Plaute, tantôt dans les fabliaux populaires, et dont le mètre est invariablement celui de l'ancienne élégie. Il est difficile de se faire une idée exacte de ces œuvres bizarres : trop d'obscurité couvre encore leur origine et leur développement[1]. Néanmoins, elles nous semblent perpétuer, bien que d'une façon assez infidèle, les traditions de la comédie latine à travers le XIIe et le XIIIe siècle.

Clytemnestre) qui suffit pour juger le genre du poëme et son style. Le bibliophile J. Leland (*De Script. Brit.*) suppose que cette œuvre pourrait bien être de Pomponius Secundus : hypothèse inadmissible. Contemporain de Sénèque, Pomp. Secundus fit sans doute des tragédies comme celles de Sénèque : il ne dut pas y mêler de récit. De plus, quelques vers suffisent pour accuser l'inexpérience du moyen âge en fait de latinité et de quantité :

> Et super ossa ruam *recedens* superantis *Egysthi*,
> Et scelerum *complex*, et nostri criminis auctor.
> Mixtus uterque cruor testabitur omnibus umbris
> Consortes scelerum *quia* sors manet una malorum.

1. Quelque intéressant et nouveau que soit ce sujet, nous ne ferons que l'indiquer rapidement. Nous n'irons pas hasarder des conjectures sans autorité, en une matière qui doit se trouver élucidée par par M. V. Le Clerc (*Hist. litt. de la France*, t. XXII, *sous presse*). XIIIe siècle.

Vers la fin du XIe siècle, au temps où les idiomes modernes commençaient à se dessiner, la culture des lettres anciennes avait fait des progrès. L'impulsion que Lanfranc, Bernard de Chartres, Guillaume de Conches, et quelques autres maîtres distingués, avaient donnée aux études littéraires dans les écoles, fut bientôt arrêtée, il est vrai, surtout en France, par le triomphe de la scolastique. Mais le développement de cette science aride et stérile ne fut ni assez rapide pour étouffer tous les germes de connaissances meilleures, ni assez puissant pour les anéantir : il ne put qu'en ralentir la croissance, et en retarder la maturité.

Un fait remarquable, c'est que l'enfance de l'art dramatique se prolongea beaucoup plus que celle de tous les autres genres littéraires : on trouve au XIIe siècle des histoires, des poëmes héroïques ou lyriques, des satires, des élégies de mérite, soit en latin, soit dans les idiomes vulgaires ; et, pour ce qui concerne le drame, on ne connaît que des *Mystères*, latins jusqu'alors pour la plupart, et ces récits dialogués en vers élégiaques que nous venons de signaler. Ce n'est pas que le théâtre ancien ne fût connu. Jean de Sarisbéry, suivant l'exemple de Cicéron, semait un traité politique et moral[1] de citations empruntées à ce théâtre : ici, il fait allusion à quelques passages de Plaute[2] ; là, il parle de Ménandre[3] ; ailleurs, il donne des vers extraits des tragédies d'Ennius et d'Attius[4] ; les souvenirs de Térence se

1. *Polycraticus*, vel *De nugis curialium*.
2. *Ibid.*, II, 25.
3. *Ibid.*, I, 8.
4. *Ibid.*, VI, 18, 28.

pressent sous sa plume[1]; et il se plaît à retracer dans d'ingénieuses analyses les types de l'*Eunuque*[2]. Il nous dit lui-même, mais en vers (n'est-ce pas une exagération poétique?) que le *Grondeur*, cette comédie du IVe ou du Ve siècle, imitée de Plaute, était alors dans toutes les mains[3].

Les modèles, on le voit, n'étaient pas ignorés. Que manquait-il donc au XIIe siècle, pour en faire de bonnes imitations? Nous l'avons déjà dit : il semble que les savants, habitués à lire et admirer également Virgile, Térence, les élégies d'Ovide, ne comprenaient pas bien encore la nature propre du genre tragique et du genre comique, la forme dialoguée qui les distingue des poésies narratives, le mètre qui lui convient, le vers ïambique, plus vif et moins solennel que l'hexamètre héroïque, plus varié et moins monotone que le distique de l'élégie. De plus, aux souvenirs de l'ancienne littérature se mêlait l'action plus immédiate de la littérature contemporaine. Il y avait alors un genre d'ouvrages très-riche et très-goûté, dont la vogue n'avait pas encore été égalée par les *Mystères* et les *Soties*, c'était le fabliau : on le voit contre-balancer l'influence du drame ancien. De cet assemblage d'éléments contraires sortirent les œuvres singulières dont nous allons parler, qui ne sont ni des tragédies, ni des comédies, ni des élégies, ni des fabliaux, et qui sont un peu tout cela à la fois.

C'est à la fin du XIIe siècle et au commencement

1. *Polycraticus*, vel *De nugis curialium*, I, 8; III, 3, 4, 10; VI, 27, 30; VII, *Prol.*, 9.
2. *Ibid.*, VIII, 1, 3.
3. *Entheticus*, v. 1683.

du xiiie, c'est au centre de la France, que semblent s'être développées avec le plus d'éclat ces productions étranges. Parmi leurs auteurs, les seuls connus (encore le sont-ils à peine), sont Vital de Blois, Guillaume de Blois et Matthieu de Vendôme[1].

1. Il est difficile d'établir d'une manière précise la date de leurs œuvres. — I. *Vital* paraît le plus ancien. Eberhard de Béthune cite son *Geta* dans un poëme où il parle d'un de ses propres ouvrages composé en 1212 (*Labyrinthus*, lib. III). M. Osann (édit. du *Geta*), signale un certain Jeremias, mort en 1300, qui dans un *Compend. moralium notabil.* cite *secundum ordinem temporum* les écrivains suivants : 1° J. de Sarisbéry, mort en 1182; 2° l'auteur du *Geta*; 3° Hugues de Saint-Victor, qui florissait vers la fin du xiie siècle; 4° Gaultier *de Castellione*, auteur de l'*Alexandreis*, mort en 1201 ; 5° Matthieu de Vendôme; etc. M. Ed. Duméril (*Orig. lat.*, p. 15, n° 3) mentionne une allusion au *Geta* dans un auteur qui mourut en 1169. Nous connaissons de Vital le *Geta* et l'*Aululaire*, deux imitations de Plaute. — II. *Matthieu de Vendôme* serait donc postérieur à Vital. M. Osann (*loc. laud.*) en donne une preuve plus catégorique que le passage de Jeremias : c'est une citation du *Geta*, qui se trouve dans le *Liber Æquivocorum* de Matthieu de Vendôme. Il florissait à la fin du xiie siècle et au commencement du xiiie. Eberhard de Béthune (*Labyr.*, III) nomme parmi les ouvrages lus dans les écoles le *Geta* de Vital et plusieurs ouvrages de Matthieu de Vendôme (*Tobias*, *Liber Æquivoc.* etc.) Matthieu paraît être l'auteur de quelques poëmes dans le genre du *Geta* : *Miles gloriosus*, *Milo*, *Lidia*. — III. Quant à *Guillaume de Blois*, c'est le frère puîné du fameux latiniste Pierre de Blois, mort en 1200. Pierre parle avec éloge du talent de son frère pour les tragédies et les comédies, et cite la comédie d'*Alda* et la tragédie de *Flaura et Marco* (Epist. 76, 93). Duboulay les signale aussi (*Hist. univ. Par.*, II, p. 337). Nous avons encore de Guillaume de Blois un poëme analogue : *De Affra et Flavio.* Voy. pour les textes, Fr. Osann : *Vitalis Blesencis Amphitryon et Aulularia.* Darmst. 1826, in-8. — Th. Wright, *Popular Latin stories*, p. 192 et 208; *Early Mysteries and other Latin poems*, p. 65. — Haupt., *Poes. Lat. med. ævi exempla*, p. 18. — Ed. Duméril, *Orig. lat.*, Append., p. 285, etc.

Nourris de la lecture des comiques anciens, ils n'invoquent pas une autre muse que Thalie[1], ils ne veulent pas avouer d'autre inspiration que celle de Plaute et de Ménandre[2] : mais libres et infidèles imitateurs, ils se bornent la plupart du temps à emprunter, soit le sujet qu'ils modifient, soit le titre d'une pièce ancienne. Ainsi le *Geta* de Vital ne conserve de l'*Amphitryon* que l'idée générale, et l'intrigue du *Soldat fanfaron* est tout autre dans le poëme de Matthieu de Vendôme que dans la comédie de Plaute. Ces remaniements ne manquaient pas d'une certaine prétention : ce n'était point fantaisie, c'était calcul. Il fallait bien, pour faire goûter aux contemporains des beautés passées de mode, les renouveler et les rajeunir. « J'ai abrégé Plaute, dit l'un deux[3]; Plaute n'a perdu que pour s'enrichir. Quand on veut lire Plaute avec plaisir, ce sont les vers de Vital qu'on achète. L'*Amphitryon* d'abord, puis l'*Aululaire*, se sont sentis enfin soulagés par Vital du poids de leur vieillesse. » Ces poëtes s'applaudissaient d'être jeunes; ils l'étaient trop en effet pour qu'ils pussent gagner à sortir de tutelle de si bonne heure. Il y a souvent plus de présomption que de maturité à s'éloigner de ses maîtres; et c'est aussi bien un signe d'impuissance de renoncer trop tôt à leur discipline, que de ne savoir jamais se diriger sans elle.

1. Matth. Vindocin. *Miles Glor.*, init. — Id., *Milo*, init.

2. Guill. de Blois nous dit que le sujet licencieux de son *Alda* est une vieille intrigue de Ménandre, rendue populaire par les fabliaux de son temps. (*Alda*, init.) Il veut dire sans doute le *demi-Ménandre*, et l'*Eunuque*.

3. Vital. *Aulular. sive Querolus*, Prol.

Ainsi, ces auteurs furent dociles au goût de leur temps, et ne furent pas assez fidèles au goût ancien; eux qui pourtant écrivaient dans une langue morte, traitaient des sujets anciens, et se faisaient gloire, bien à tort, de faire revivre la forme antique. Toutefois malgré leurs défauts, ou à cause de leurs défauts mêmes, quelques-uns de ces poëmes eurent un durable succès. Le succès le plus grand et le plus légitime de tous fut obtenu par le *Geta* de Vital de Blois. Cette imitation de l'*Amphitryon* fit presque oublier le modèle jusqu'à la fin du XIVe siècle. Tout témoigne de la longue célébrité du *Geta*, allusions et citations fréquentes des auteurs du XIIIe et du XIVe siècle, nombreux manuscrits [1], plusieurs versions en langue vulgaire : en France, Eustache Deschamps le traduit (1421); en Italie, il s'en imprimait encore, au XVe et au XVIe siècle, une traduction faussement attribuée à Boccace [2].

Ce n'est plus, comme dans Plaute, le tableau des inquiétudes d'Amphitryon, trompé, puis averti et apaisé par Jupiter. Les maris ne sont pas en cause dans cette œuvre, dirigée tout entière contre le goût de la scolastique, qui commençait à se répandre. Amphitryon et Alcmène, relégués sur le second plan, sont effacés par leurs esclaves; et toute la pièce est dans le contraste entre le bon

1. M. Th. Wright en signale dix-sept, dont quatre à la Bibl. Nat. de Paris (*Early mysteries*, Pref., p. XVI sqq.).

2. Brunet, *Man. du libr.* — Sur les vrais auteurs de cette traduction (Ghigo Brunelleschi, Domenico da Prato, J. Acquettini), Cf. Argelati, *Bibl. de' Volgarizz.*, t. III, p. 229. — Anat. de Montaiglon, ap. *Bibl. de l'Éc. des Chartes*, IIe série, vol. IV, p. 478.

sens un peu lourd de l'un, et la sottise de l'autre, pauvre esprit infatué de dialectique.

Amphitryon doit revenir des écoles d'Athènes (entendez l'Université de Paris), où il est allé terminer ses études : Alcmène envoie à la rencontre de son mari le paresseux Birria, qui se met en route, non sans tarder et sans murmurer. Il sort ; Jupiter entre avec Mercure. Tandis que Birria chemine à son aise, il aperçoit au loin Géta, chargé de livres, qui précède son maître : pour éviter de partager le fardeau, il se cache dans une caverne. Géta l'a vu : il vient s'asseoir devant la caverne, et feint de raisonner seul, en digne valet d'un étudiant : « Je suis logicien, dit-il fièrement, et je sais prouver qu'un homme est un âne.... Ce lourdaud de Birria sera mon âne. » Birria, qui se croit en sûreté, relève à part lui les inconséquences, les faux raisonnements de son camarade. Il ne prononce pas assez bas son *a parte*. — « Qui est là ? » crie Géta, et aussitôt de jeter des pierres dans la caverne. Birria demande sa grâce, et l'obtient, à une condition toutefois : il portera sur son dos tous les livres. Géta s'en va devant lui, heureux, « comptant ses joies ; » il se voit déjà « admiré des Sannio, des Sanga, des Dave, et respecté comme un personnage dans toutes les tavernes ; il s'entend appeler, non plus Géta, mais maître Géta, la terreur des logiciens. »

Cependant il arrive, et trouve la porte fermée, « fermée devant lui, Géta ! » De l'intérieur, il entend un autre Géta qui lui défend d'entrer, et lui crie qu'Amphitryon et Géta sont de retour. Dans son embarras, il a recours à la logique : « Est-ce

moi qui parle avec moi ? Comment, d'un que j'étais, suis-je devenu deux ? Suis-je double ou ne suis-je rien[1] ?... » Pour éclaircir un tel doute, il somme l'autre Géta de comparaître. On refuse, il menace ; on menace, il supplie. Il est réduit à se contenter d'un portrait peu flatté de sa personne, que lui fait Mercure ; et comme il a la bonne foi de s'y reconnaître, il commence à croire « qu'il n'est rien. » Cependant se nier ainsi tout entier, quand on est Géta, c'est un trop grand sacrifice. S'il pouvait se partager ! Dans cet espoir, il interroge Mercure sur les replis les plus cachés de sa conscience de valet fripon : les réponses sont si péremptoires, qu'enfin déconcerté, stupéfait, il s'écrie : « Assez ! c'est toi qui es Géta ! » Et il s'éloigne tristement en songeant qu'il n'est rien. Eh quoi ! rien ! S'il n'est plus Géta, c'est qu'apparemment il est devenu quelque grand philosophe, Platon[2], par exemple. Pourtant, il aime mieux être lui, et en revient à cette cruelle alternative : ou Géta, ou rien ! « Voilà donc, se dit-il, Géta, ce qu'il en coûte de trop savoir. Périsse la dialectique !... J'étais ignorant, elle m'a rendu fou. »

Heureusement il aperçoit Amphitryon, qui va le tirer d'inquiétude : « Si, en effet, son maître l'appelle Géta, il est Géta ; sinon, il n'est rien ». Amphitryon arrive, suivi du pauvre Birria : il ques-

1. Cette scène des deux *moi* de Géta a peut-être inspiré Molière ; peut-être l'a-t-il connue par la version italienne, et y a-t-il *trouvé* et *pris son bien*. Molière avait lu et se rappelait à l'occasion les vieilles poésies, les vieilles légendes italiennes et espagnoles, comme le prouve son *Don Juan*.

2. On attendait *Aristote*, la mesure dit *Platon*.

tionne sur sa chère Alcmène Géta, qui, à peine a-t-il entendu son nom, s'écrie : « Ah ! c'est bien moi qui suis Géta, puisque mon maître m'appelle Géta.... Que Jupiter confonde celui qui m'a prouvé que je n'étais rien. » Puis il conte comme quoi il a trouvé la place d'Amphitryon et la sienne prises au logis. Birria se dit en lui-même que la dialectique a troublé l'esprit de son camarade et de son maître. Amphitryon prend les armes pour venger l'outrage fait à son lit, Géta pour prouver son existence le fer à la main. Birria, fort désintéressé dans cette affaire, se tient prudemment à distance.

Alcmène, que Jupiter vient de quitter, s'étonne de voir venir à elle, avec cet appareil belliqueux, le mari qu'elle croyait déjà de retour. Cet étonnement irrite la fureur jalouse d'Amphitryon. Alcmène devine sa faute involontaire, et, en femme d'esprit, prend le parti de la laisser ignorer à son mari : « Je vous ai vu, ou du moins j'ai cru vous voir. Que de fois ne me suis-je pas bercée d'un tel rêve ! — Évidemment, s'écrie Birria, c'était un rêve ; Géta est fou ; sa pauvre tête est toute tournée par la science. »

Tel est le *Geta*, dont le dénoûment est sans contredit plus ingénieux que celui de Plaute et de Molière, et qui offre le type de Sosie habilement modifié et assorti au dessein satirique de l'auteur. A la franchise du comique, on sent l'inspiration du poëte latin; on la sent même à quelques plaisanteries outrées, où le modèle du reste est dépassé. Que manque-t-il à l'ouvrage de Vital pour faire une assez bonne comédie, dans le genre de

Plaute ? Une diction plus pure et plus généralement naturelle, une versification plus correcte et plus appropriée à l'aisance de la conversation, enfin un dialogue continu. Mais l'action et le style révèlent un talent original; et l'intention dramatique éclate dans l'ensemble et dans les détails, dans l'artificieux agencement des scènes, dans la fréquente substitution du dialogue au récit [1].

Parmi ces sortes de poëmes en vers élégiaques, il en est un dont le comique n'est pas d'aussi bon goût que celui de Vital, mais qui offre le mérite, alors si rare, d'un dialogue non interrompu, d'une comédie dans les formes. La *Comédie de maître Babion* est sans doute postérieure au *Geta :* car elle témoigne d'un réel progrès pour l'entente du drame, et il s'y trouve plus d'un trait dont l'idée première paraît revenir plutôt au *Geta* qu'au *Babion* [2]. Par qui cette comédie fut composée, et en quel pays, on l'ignore; mais elle aussi a joui de quelque célébrité, surtout en Angleterre : au

1. C'est à peine si l'auteur prend le temps d'indiquer les liaisons entre les réparties des divers interlocuteurs, v. 73 :

.... « — Littus adito. »
Sic hera, sic servus : « Ah ! Birria ! quanta juberis! »

V. 85 :

« Ut redeam, quæso, precare Deos. »
Hic abiit. Hæc orat : « Adsis, bone Jupiter, » inquit.

Très-souvent les liaisons sont supprimées, v. 209 :

« Birria sum, mi Geta, tuus.....
— Ergo caput profer. — Jam profero..... »

Cf. v. 191, 216, 217, etc., etc.

2. Cf. surtout du v. 171 au v. 190 (*Com. Bab.*).

xiv[e] siècle, Gower en parle avec éloge[1]. Cette comédie (car c'en est une, et cette fois le titre n'est pas usurpé), cette comédie est loin d'être un chef-d'œuvre : le comique est un peu vulgaire, le style inégal, tantôt fleuri et recherché, tantôt trivial jusqu'à la bassesse; il n'y a pas grande variété dans les situations et dans les procédés dramatiques; les *a parte* sont trop fréquents, et accusent trop le dessein de faire paraître, sous les déguisements de la conversation, la pensée intime de chaque personnage; la trame de l'œuvre n'est pas étroitement ourdie, enfin l'action est multiple, l'intérêt languit, faute d'être concentré, et l'intention de l'auteur reste obscure. A-t-il voulu faire une nouvelle satire contre la philosophie du temps, dont les adeptes étaient des sots dans la vie pratique, des ignorants dans les belles-lettres[2]? Est-ce une peinture des déréglements de quelques mem-

1. *Confess. amant.*

Depuis, quelques critiques, sans avoir lu le *Babion*, trompés par la similitude des noms, ont imaginé d'attribuer cette comédie à un théologien anglais du xiv[e] siècle, *Pierre Babyon*. (Cf. Wright, *Earl. Myster.*, pref., p. xiv : il la suppose de Vital de Blois, et en cite trois mss. en Angleterre.)

2. Quelques traits, isolés, il est vrai, semblent le donner à entendre, par exemple, v. 133, Babio :

« Intremus, sedite.... Male dixi. Dico : sedete;
Erro per insolitum grammatizare volens.
Nosco tamen logicam : bene præmeditando probabo
Quod Socrates Socrates, et quod homo sit homo. »

Fodius, se moquant de Babion, dit, v. 441 :

« Post te concludam, dabit enthymema sophisma,
Et quod non falles, tale sophisma feret. »

bres du clergé[1] ? Ou bien n'est-ce pas plutôt un tableau de fantaisie, où, faute de savoir étudier à fond un des vices du cœur humain, l'auteur a rassemblé sur une seule tête tous les ridicules, ladrerie, couardise, stupidité naturelle doublée de pédantisme, luxure de vieux débauché, à la fois gauche auprès de sa maîtresse qui le joue, et malheureux du côté de sa femme qui le trompe ? Ne soyons cependant pas trop sévères pour un pauvre poëte qui a cherché, au XIII[e] siècle, à suivre la trace déjà bien effacée de Plaute : recueillons plutôt avec une indulgente estime un essai méritoire, qui, malgré toutes ses imperfections, supporte encore aujourd'hui la lecture. Une courte analyse permettra d'apprécier la suite et l'enchaînement des scènes, qui se détachent assez bien, sans autre indication que le dialogue.

Babion est malheureux : il aime Viola, la fille de sa femme[2], il s'entretient de son amour[3]. — Il fait sa déclaration à Viola, qui n'ose le repousser,

1. Un des mss. cités par Wright est précédé d'un argument qui commence ainsi : « Incipit liber de *Babione sacerdote* et « *Pecula uxore* ejus, et de *Fodio famulo*, etc. » D'autres mss. donnent seulement : « *De domino Babione*, ou *de Babione et Croceo, domino ejus* (Alib., *Croceo milite*).

2. La belle-fille.

3. Tous ces noms, comme ceux des comiques latins, ont une signification. Babion est une onomatopée indiquant la sottise, v. 274 :

Scit neque ba neque bu Babio, lingua bovis.

Viola, c'est une jeune fleur ; Pecula est la ménagère, Fodius, le garçon de ferme, Croceus, le soldat. Tous ces noms prêtent à des jeux de mots, quelquefois obscènes, comme Viola et Fodius (v. 179, 276).

mais soupire après un ravisseur. — Fodius souhaite de voir partir Viola, pour être plus libre avec sa mère, Pécula. — Croceus arrive : Babion donne à Fodius des ordres pour recevoir son hôte le plus économiquement possible. — Babion accueille Croceus et sa suite : Croceus lui demande Viola. Babion la dit malade. Croceus désire du moins la voir un instant. — Babion interroge Viola : Veut-elle devenir la compagne de Croceus ? Elle n'ose répondre, mais se laisse enlever par son amant. — Babion veut les poursuivre, puis il prend le sage parti de se résigner et de revenir à Pécula.

La Renommée, en personne[1], vient avertir Babion des bruits qui courent sur l'infidélité de Pécula, et ses liaisons avec Fodius. — Babion, jaloux, songe à se venger. — Il menace Fodius de le pendre : celui-ci lui jure ses grands dieux qu'il est innocent, et Babion feint de le croire. — Fodius se félicite d'en être quitte pour la peur, et court prévenir Pécula.—Il lui recommande de bien quereller Babion. — Elle va de ce pas faire une scène à Babion, qui affecte de croire à sa vertu. —Mais, à part lui, il médite de prendre bientôt dans un piége les coupables. — Quelques jours après, il dit à Fodius qu'il part pour un voyage. — Il se cache près de là, et attend la nuit. — Fodius se réjouit de l'absence de son maître et s'empresse d'en profiter. — A minuit, Babion va pour s'assurer que Fodius est bien dans sa chambre :

1. L'intervention de ce *deus ex machina* est un procédé un peu primitif ; c'est une ressource du poëte, qui veut éviter de parler en son nom, de mêler le récit au dialogue.

mais il est pris d'un éternument. — Fodius l'entend et se lève. — Il fait semblant de croire que c'est un voleur, crie, excite les chiens, et arrose on ne sait de quel liquide son maître Babion. Puis il le reconnaît, et au lieu de lui faire des excuses, l'accable de reproches. — Babion ne se tient pas pour battu ; il surprendra une autre fois les coupables ; mais cette fois il ne sera pas seul. — Un mois après, il annonce à Fodius qu'il s'en va en voyage. — Il a donné près de là un rendez-vous à des amis. Au premier chant du coq, il revient avec eux. — Le bruit réveille Fodius ; il quitte Pécula, va se coucher dans son propre lit, et crie de toutes ses forces qu'il a la fièvre, qu'il est à la mort. — Babion se croit déjà débarrassé de lui ; il congédie son monde, et, dans sa joie, crie à Pécula de préparer aussitôt un suaire. — Fodius se lève, Pécula accourt. L'un crie : au voleur ! L'autre : à l'adultère ! Babion est roué de coups. — De désespoir, il se fait moine. Il part, cédant à Fodius Pécula, et jurant de ne plus revoir ni eux, ni Viola, ni Croceus.

Assurément ce n'est pas là l'ancienne comédie. Encore si le *Babion*, si le *Geta* eussent pu, en la rappelant de loin, préparer les esprits à la mieux goûter ! Malheureusement elles la remplacèrent. Il arrivait trop souvent alors qu'un ouvrage moderne, bon ou mauvais, s'il obtenait un succès un peu durable, faisait oublier les œuvres anciennes : on l'adoptait dans les écoles, la tradition le perpétuait[1].

1. Voy. dans Goujet (*Mém. sur le Coll. de Fr.*, Ire part., p. 9, et IIe part., p. 123) les plaintes de Ramus et de Léger Duchêne à ce sujet, au milieu même du XVIe siècle.

Au milieu du XII[e] siècle, Jean de Sarisbéry citait presque tous les auteurs dramatiques latins ; dès le commencement du XIII[e] siècle, il n'en est presque plus question. Eberhard de Béthune, en fait d'ouvrages dramatiques destinés à être lus dans les écoles, ne signale que le *Tobie* de Matthieu de Vendôme et le *Geta* de Vital[1]. Le *Geta* avait fait oublier Plaute; bientôt le triomphe de la scolastique des *Mystères*, des *Moralités*, fit oublier en France le *Geta* et les poëmes de ce genre. Dans leurs jeux de l'Épiphanie et de quelques autres fêtes, les étudiants de l'Université de Paris ne connurent pas d'autres drames du XIV[e] au XVI[e] siècle, que ces pièces barbares qu'ils appelaient, en un style non moins barbare, *Farsæ* et *Moralitates*[2].

S'ils n'étaient pas, en fait d'art dramatique, plus délicats que le vulgaire, c'est qu'ils avaient cessé d'étudier les anciens poëtes : leurs connaissances littéraires se bornaient à la grammaire de Priscien ou bien au *Doctrinal* de Villedieu[3]. Au milieu du XV[e] siècle seulement s'opérera en France, sous l'influence des Pierre d'Ailly, des Gerson, des Clémengis, des Guillaume Fichet, des Robert Gaguin, un retour lent, mais décisif à l'antiquité[4]. Vers cette

1. *Labyrinth.*, l. III.

2. Sic ap. *Registres de la nat. allem.*, ann. 1469, fol. 61 (Bibl. Mazarine). — Sur les jeux de l'Université de Paris au XV[e] siècle, cf. Bulæum, *Hist. Univ. Par.*, V, p. 656, 690, 761, 777, 782, etc.

3. Cf. Crevier, *Hist. de l'Univ.*, I, p. 306, 375.

4. Gerson cite souvent Térence. Cf. *Respons. ad script. cujusd. de innoc. puer.*, opp. t. III, p. 296. — P. d'Ailly veut qu'avant la théologie on ait étudié la poésie, et parmi les

époque, l'Université de Cambridge, après avoir suivi les mêmes errements, subira la même impulsion : elle appellera d'Italie un savant pour expliquer Térence[1].

Il était plus facile à l'Italie de se défendre contre l'entier envahissement de la scolastique. Le drame ancien, il est vrai, s'y était éteint peu à peu; l'invasion lui avait porté le dernier coup, et tout ce qu'avaient pu faire Théodoric et Cassiodore, c'est de restaurer les théâtres et d'y faire monter encore quelques pantomimes[2]. Mais l'éloquence ancienne, la poésie ancienne, comment auraient-elles pu cesser d'être étudiées sur cette terre? Quand elles eussent péri partout ailleurs, elles devaient subsister dans cette ancienne patrie du génie latin. Vers le XIIIe siècle, il s'y était formé, en dehors de l'Église, une classe d'hommes, lettrés ou jurisconsultes, qui jouissaient de la faveur des empereurs et des princes, ou exerçaient une certaine influence sur les affaires de leurs petites républiques. Ainsi se trouvait sécularisée la science, ainsi elle échappait au joug de la scolastique. Les lettres anciennes purent dès lors se développer plus à l'aise, et tôt ou tard l'imitation de l'ancien théâtre devait avoir son tour. En effet,

poëmes à connaître, il cite les tragédies de Sénèque et les comédies de Térence (*Princip. in curs. Bibl.*, ap. Gers. opp. I, p. 612). — Cf. Crevier, IV, 438; Thurot, *de l'Univ. au* XIIIe *siècle*, p. 82 sqq.

1. Warton, *Hist. of Engl. poetr.*, II, p. 552.

2. Nous avons de Cassiodore une lettre sur les factions des pantomimes (*Varior.*, I, 20), une autre sur le rétablissement du théâtre de Pompée, où il parle avec quelque détail de la tragédie, de la comédie, de la pantomime (*ibid.*, IV, 51).

elle ne tarda pas à se manifester. Abandonnée, à ce qu'il semble, en Allemagne depuis Hrosvitha, en France depuis Vital de Blois, elle est reprise plus fidèlement en Italie dès les premières années du XIVe siècle; elle sera poursuivie avec persévérance jusqu'au temps où les drames inspirés de l'antiquité auront raison des *Mystères*.

L'Italie n'avait-elle donc, avant le XIVe siècle, tenté en ce genre aucun essai? C'est un fait singulier, qu'avant cette époque l'on ne connaisse en Italie aucune imitation du théâtre ancien; et qu'à partir de cette époque jusqu'au XVIe siècle, l'on n'en connaisse pas autre part qu'en Italie[1]. Toutefois il ne faut tirer d'un tel fait aucune conséquence. La science du moyen âge n'a pas dit, il s'en faut bien, son dernier mot; sans doute, plus d'une découverte reste à faire, et combien d'œuvres ont pu se perdre dont nous ne soupçonnerons jamais l'existence! Parmi celles que nous allons étudier, plusieurs ne nous sont parvenues qu'à travers bien des alternatives d'éclat et d'obscurité, de célébrité et d'oubli. C'est qu'avant l'imprimerie, surtout en des temps de troubles et d'anarchie, où le morcellement des États enfermait dans un cercle étroit les réputations littéraires, il y avait bien peu d'œuvres sûres de vivre et de durer : aucunes n'en étaient moins sûres que les compositions érudites,

1. Nous ne trouvons, en effet, en France, aucune pièce latine imitée de l'antiquité avant Buchanan; et il est douteux que les auteurs de *Soties* et de *Moralités* se souvinssent de Térence. Tout au plus rencontre-t-on çà et là quelque souvenir effacé des œuvres anciennes, par exemple dans la charmante pastorale de *Robin et Marion*.

qui, renouvelées de l'antiquité pour la langue et pour le goût, ne s'adressaient naturellement qu'à des lettrés.

De ce nombre étaient les drames dont nous nous occupons, drames étrangers par leur idiome, leur forme, leurs idées à l'époque où ils furent écrits, alors même qu'ils semblent s'y rapporter par les événements qu'ils retracent. Cet anachronisme de composition est incontestable; mais il ne faut pas se l'exagérer. Si de telles œuvres n'étaient pas faites pour le peuple, si les souvenirs de l'antiquité y altéraient la sincérité naïve des émotions contemporaines, elles n'en servent pas moins à l'intelligence des temps qui les produisirent. Elles n'étaient pas seulement les fruits d'un travail solitaire, des loisirs isolés de quelque savant. Elles eurent un public, des lecteurs, des auditeurs, sinon des spectateurs; elles obtinrent des applaudissements; elles valurent à leurs auteurs de grandes distinctions et une renommée passagère.

Quel était donc ce public qui se plaisait à d'autres jeux qu'aux *Mystères* et aux *Moralités*, pour lequel il y avait en quelque sorte un théâtre à part? C'était une société à part, en effet, une société qui vivait dans le passé par l'imagination et la pensée, qui, nourrie partout des mêmes souvenirs, était la même dans toute l'Europe; une société latine, formée de l'élite des sociétés allemande, anglaise, espagnole, française, italienne; *omnis latinitas*, comme disait saint Bernard. C'était une aristocratie du savoir, fière et jalouse de ses priviléges, comme l'aristocratie de naissance; elle voulait main-

tenir « la langue courtisane[1] » contre les empiétements démocratiques des idiomes vulgaires; elle l'imposait aux discussions des Universités, aux œuvres littéraires qui voulaient durer, et jusqu'aux *Arrêts* des *Cours d'amour;* elle dédaignait tout ce qui n'était pas écrit en latin; ou si quelque ouvrage en langue moderne se signalait par un mérite éminent, elle l'honorait d'une traduction, comme d'une espèce de droit de cité. Coluccio Salutato traduisait en latin *la Divine Comédie*, Pétrarque *le Conte de Grisélidis*, un latiniste du XVIe siècle *la Semaine* de du Bartas[2]. L'auteur des *Canzoni* n'espérait l'immortalité que pour ses œuvres latines, et s'en croyait pour cette raison beaucoup plus assuré que Dante[3]. Dante lui-même avait commencé son poëme en latin, et il n'avait fallu rien moins que des considérations politiques pour lui faire abandonner « le plus noble langage[4]. » Le cardinal Bembo nous représente une discussion entre quatre beaux esprits de son temps, sur la préférence à donner à l'italien ou au latin : trois se prononcent pour l'italien, mais le quatrième n'accepte pas la décision de la majorité, et proteste[5].

Que si cette société latine a vécu quelquefois en

1. Expression d'Ét. Pasquier (*Rech. sur la Fr.*).

2. Cf. Ginguené, *Hist. litt. d'Ital.*, II, p. 431; III, p. 170. — *Bartasii Hebdomas opus gallicum a G. Lermeo latinitate donatum*, 1584, in-12. — Cf. *Biogr. univ.*, art. Rontho, où sont citées quelques autres traductions latines du même temps.

3. Ging., *ibid.*, II, 444, 413.

4. Villem., *Moyen âge*, xe leçon. — Ging., *ibid.*, I, 481. — Artaud de Montor, *Vie de Dante*, p. 198.

5. *Prose*, ap. Bonnet, *Olymp. Morata*, p. 162.

dehors de l'esprit de son siècle, elle s'est assez longtemps maintenue, elle a laissé des traces assez durables pour que l'histoire doive tenir compte de son existence, de ses travaux, de ses efforts. C'est dans son sein que se prépara, dès l'époque de Dante et de Pétrarque, cette renaissance dramatique, que l'on voit éclater au temps de Boïardo et d'Arioste.

Nous allons étudier, à l'aide de quelques documents échappés à l'oubli, cette longue et obscure enfance du drame moderne, qui essaye de se modeler sur l'antiquité. Il sera nécessaire de songer toujours à l'origine de ces premiers essais : nous comprendrons ainsi que ces œuvres soient toutes composées en latin; auteurs et lecteurs ne connaissaient pas d'autre langue qui fût digne de ces œuvres. Et puis n'était-ce pas un noviciat naturel? Les premiers qui entreprirent d'imiter les drames latins ne durent-ils pas les imiter jusque dans leur idiome? A cette scrupuleuse imitation vint, plus tard, se joindre la représentation des modèles eux-mêmes, joués d'abord dans leur propre langue, puis dans des versions faites exprès en langue vulgaire. Ces représentations, les dernières surtout, exécutées avec un éclat qu'avaient eu jusqu'alors les seuls *Mystères*, popularisèrent l'art dramatique de l'antiquité et assurèrent son triomphe. C'est à ce long apprentissage que l'Italie dut de précéder l'Europe entière dans la carrière nouvelle ouverte au théâtre.

CHAPITRE II.

Imitations du théâtre ancien au XIVe siècle.

En 1304, Florence fêtait l'arrivée d'un pape dans ses murs : la ville entière était réunie sur les bords de l'Arno pour assister à une représentation dramatique. La pièce avait pour sujet l'*Enfer*, et se jouait sur un pont : le pont s'écroula, et le fleuve engloutit les acteurs[1]. On dirait le poëme de Dante mis en action.

Cette catastrophe a laissé dans l'histoire de Florence une date funèbre : c'est dans l'histoire du théâtre un fait instructif. Cette foule innombrable, accourue pour contempler les damnés tourmentés par des diables, ce spectacle, qui ne pouvait être qu'une simple pantomime, ce pont qui s'affaisse sous le poids d'acteurs nombreux, tout cela nous fait comprendre quel était alors l'art dramatique. Sans doute, les *Mystères* n'étaient pas toujours des parades muettes; et l'on en connaît plusieurs, avant même le XIVe siècle[2], qui étaient accompagnés d'un dialogue, et qui sont de véritables drames;

1. Villani, lib. LVIII, 70.

2. *Les Vierges sages et les vierges folles* (XIe siècle). — *Sainte Catherine*; la *Venue de l'Antechrist* (XIIe siècle). — *L'Hérésie des prêtres* d'Anselme Faydit; *le Jeu de saint Nicolas*, de

drames, il est vrai, presque tous informes ou bien imparfaits. Mais le plus souvent, c'était le plaisir des yeux que l'on y recherchait, et non celui de l'oreille : l'appareil théâtral, les costumes, la pantomime étaient tout ou presque tout. Ces représentations se donnaient pour la multitude, toujours plus avide de voir qne d'entendre.

Tels ne pouvaient être les goûts des lettrés ; aussi en voyons-nous quelques-uns en Italie, dès les premières années du xiv[e] siècle, s'efforcer de reproduire les procédés du théâtre ancien. Qu'on songe aux guerres incessantes de cette époque, surtout dans l'Italie du nord, guerres des villes contre les empereurs et les podestats, guerres des villes contre les villes, guerres du peuple contre la noblesse ; qu'on songe que ces lettrés étaient des laïques, des hommes mêlés à toutes les luttes de leur époque, et l'on se demandera comment ils trouvèrent, en des jours si troublés, le calme d'esprit nécessaire pour entreprendre leur tentative érudite. Il leur était du moins bien difficile de se séparer tout à fait de leur temps, pour faire revivre les anciens héros tragiques, lorsque chaque jour se déroulaient sous leurs yeux tant de tragédies. Aussi est-ce dans les événements contemporains qu'ils choisissent le plus volontiers les sujets de leurs drames. Sur cinq de ces drames que nous connaissons, trois sont consacrés à retracer des faits modernes. Mais que les sujets soient

J. Bodel. *Le Jeu du Mariage*, de *Robin et Marion*; d'Adam de La Halle ; *le Miracle de Théophile*, de Rutebeuf (xiii[e] siècle), etc. — Cf. O. Leroy, *Ét. sur les mystères*. — *Théâtre français au moyen âge*, de Monmerqué et F. Michel, etc.

modernes ou anciens, l'inspiration est la même. Ce n'est pas celle de Sophocle, dont le nom est souvent invoqué en vers, parce qu'il se prête mieux que tout autre à la mesure; Sénèque règne seul sur la scène tragique; les modèles du théâtre grec sont encore et demeureront ignorés jusqu'au XVIe siècle.

§ 1. Albertino Mussato (1261-1329). L'*Eccérinide* ou Eccelin le Féroce; — L'*Achilléide* ou la Mort d'Achille; tragédies.

Le premier imitateur de Sénèque fut Albertino Mussato. C'était un de ces hommes, si rares jusqu'au XIIIe siècle, qui, en dépit d'une humble naissance et d'une fortune médiocre, commençaient alors à se créer une puissance par l'étude des lettres et du droit romain. Né en 1261, à Padoue, d'une famille obscure et pauvre, il s'éleva peu à peu aux premières dignités de sa patrie, défendit l'indépendance de ses concitoyens contre l'empereur Henri VII et Cane della Scala autant par le fer que par la parole, écrivit l'histoire des événements dont il avait été acteur et témoin[1], s'illustra par des poésies latines (épîtres, églogues, élégies, tragédies[2]), et fut couronné, comme Pétrarque, du laurier poétique. Dans sa vieillesse, il résumait en vers éloquents cette vie à laquelle il ne manqua peut-être qu'un plus vaste théâtre pour

1. *Historia Augusta de rebus gestis Henrici VII.* — *De gestis Italicorum post Henricum VII.*

2. *Epistolæ seu Sermones* XVIII. — *Eleg.* III. — *Soliloquia* VII. — *Eclogæ* X, etc.

obtenir la gloire, et qui devait se terminer dans la disgrâce et dans l'exil [1].

Padoue, avant d'être ingrate, s'était montrée fière des talents de Mussato. Le jour où l'Université le proclama poëte et lui décerna une couronne « de laurier mêlé de lierre et de myrte, » fut pour toute la ville un jour de fête : le commerce s'interrompit, les tribunaux vaquèrent, et une loi décréta, *au nom du sénat et du peuple*, que Mussato

1. Ad bona fortunæ veni labentibus annis,
   Vela quæ sunt magno tunc mea tenta mari.
....
Quo me sæva rapis, fallax fortuna, timentem
   Semper vela tuis explicuisse Notis?
Sæpe fluens in me populi gaudentis abunde
   Ingruit, impensus trans mea vota favor;
Sæpe ruens in me vulgi clamantis inique
   Invaluit, properans in mea damna, furor.
....
Perque feras acies ivi, et violenter hostis
   Intulit insignes per mea membra notas :
Vidi supremos apices, fastigia mundi,
   Pontificem excelsum, Cæsareumque virum *.
Vidi actus, vidique viros, moresque vicesque,
   Parva licet, quorum pars tamen una feri.
Ex his quid referam? Quæ viderit omnia, si quis
   Calculet, in summam nonnisi nummus erit.
Eleg. de celebr. suæ diei nativ.

Plusieurs des poëmes de Mussato renferment des fragments aussi heureux, pas toujours aussi purs. On y remarque une pièce intitulée *Somnium in ægritudine*. C'est le récit d'un rêve sur l'enfer que le poëte dit avoir eu en 1319, à Florence : serait-ce qu'il ne put entrer dans la patrie de Dante sans avoir l'imagination troublée de ses effrayants tableaux?

* Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
....
Le pape et l'empereur! ....
Vict. Hugo, *Hernani*, IV, 2.

recevrait chaque année de semblables honneurs[1]. Toutes ces distinctions s'adressaient en partie à l'historien, mais surtout au poëte latin, particulièrement au poëte tragique. « Non, s'écrie-t-il lui-même en les rappelant, Stace ne remplit pas Rome de plus de joie, quand il récita sur la scène sa *Thébaïde*; les vers tragiques de l'*Eccérinide* ne transportèrent point Padoue d'un moindre enthousiasme[2]. » Parmi les honneurs annuels qui devaient lui être rendus, on remarque l'offrande de la dépouille d'un bouc[3] : on se croirait aux temps de Jodelle. Ce n'est pas ici une similitude fortuite; Mussato aspirait sérieusement à la gloire de poëte tragique. Il a composé deux tragédies : et avec quelle faveur il en parle! quel prix il y paraît attacher! Dispose-t-il en un laborieux centon, selon la mode du temps, un certain nombre de vers d'Ovide; il n'oublie aucun des vers relatifs à la tragédie, il en détourne quelquefois le sens ou en modifie les

1. Tiraboschi fixe ce couronnement à 1314 (*Stor. della let. ital.*, V, p. 439). Mussato le raconte avec complaisance en deux endroits de ses poëmes (*Epist.* I, IV). On en trouve le récit dans l'historien padouan B. Scardeonius (II, 10, ap. Græv. *Thes. antiq. ital.*, VI, pars III) : il nous apprend que ces honneurs annuels durèrent jusqu'à l'année 1318; ils furent alors interdits par la haine des princes de Carrare contre Mussato.

2. *Epist.* IV :

Carmine sic lætam non fecit Statius urbem,
Thebais in scenis quum recitata fuit;
Nec minus hæc tragico fregit subsellia versu,
Grata suis meritis sic *Ecerinis* erat.

3. *Epist.* I :

Ornabitque manus nostras de tegmine capræ;
Munus enim tragicis vatibus hircus erat.

termes pour se les mieux appliquer [1]. Adresse-t-il une pièce au *Collége des Artistes* [2], pour remercier les étudiants du triomphe qu'ils ont ménagé à son *Eccérinide*, à cette œuvre vengeresse qui consolait la patrie du souvenir détesté d'un tyran [3]; après quelques excuses modestes, il revendique avec une noble assurance l'inspiration de la muse tragique et la parenté de Sénèque, il dicte, non sans fierté, les règles du genre, telles qu'il les conçoit :

Verum equidem mea mens, tragico succincta calore,
 Traxit difficiles ad sua metra modos.

. . . .

 Una quæ me ad tragicum Musa vocavit opus,
Nescio quæ fuerit; rapidis flagrabat iambis;
 Quique ministrabat metra, cothurnus erat.

. . . .

Gaudet enim nulla gravitate tragœdia vinci;
 Virtutes animi sic dominantis habet.
Herculis Ætæi mortem, vivique furorem,
 Tractavit series illa proterva duas.

1. *Cento ad fil.*, pass. :

Omne genus scripti gravitate tragœdia vincit;
 Materiam *nostri semper amoris* habet.

—Ovide avait dit (*Trist.*, II, 1) :

Tempore deficiar, tragicos si persequar ignes,
 Vixque meus capiat nomina nuda liber.

Mussato :

Nobilitas suadet tragicos ut persequar ignes;
 Namque *meus cepit nomina parva liber.*

2. On sait que dans les Universités du moyen âge les *Facultés des arts* répondaient à nos *Facultés des lettres*.

3. *Epist.* I :

Sive *Ecerinis* erit, quæ tot solatia præbet,
 Edita sub tragicis parva Camena modis....

De Troadum lacrimis, Agamemnoniisque Mycenis,
Musa ferax alias prodidit illa duas.
Hæc eadem dirum Phædræ consumpsit amorem,
Phasidis exsilium, suppliciumque viri.
OEdipodem visu cassum, prolemque furentem,
Edidit, in reliquas explicuitque duas.
Mersa refertur aquis Octavia nupta Neroni,
Fertque Thyestæas Musa cruenta dapes.
Facta ducum memorat, generosaque nomina regum,
Quum terit eversas alta ruina domos.
. . . .
Per genus hoc metri fastigia summa canuntur,
Non nisi nobilium nobile carmen erit[1].

On le voit, Mussato se complaît à rappeler chacune des pièces du tragique latin, dont il avait lui-même fait une édition avec des arguments [2]. Il en était nourri, il ne connaissait pas d'autres tragédies que les siennes.

Il ne faut pas nous attendre à trouver au XIVe siècle, dans des copies de Sénèque, des œuvres d'une structure bien habile ni d'un goût bien pur. Les tragédies de Mussato sont ce qu'elles pouvaient être à une telle époque, avec un semblable modèle, c'est-à-dire faiblement conçues, écrites en un style déclamatoire, dénué de naturel, et souvent incorrect : cependant elles méritent de nous arrêter un instant; car elles offrent, la seconde surtout, des éclairs de talent, et ce sont les plus anciennes imitations de l'ancienne tragédie que l'on connaisse au moyen âge.

1. *Epist.* I.
2. Fabric. *Bibl. lat.*, ad Senec. trag.

Tout d'abord on se sent attiré par l'*Eccérinide*, un sujet aussi voisin du poëte, et quel sujet ! la mise en scène des crimes d'Eccelin III, de cet homme dont le nom était écrit en caractères de sang à Padoue et dans toute la Lombardie, excite l'intérêt et promet des émotions tragiques : on s'attend à quelque tableau semblable à l'*Angelo* d'un poëte contemporain. Malheureusement l'auteur n'a pas su rester libre ; il s'est trop astreint à imiter Sénèque, et son imitation, comme celle d'un élève inexpérimenté, est servile et maladroite. D'ailleurs, ce n'était guère l'occasion de renouveler la forme antique, et de faire revivre jusqu'aux chœurs. Il en résulte une ébauche artificielle de drame, une poésie fausse, qui offre le contraste choquant des couleurs anciennes et des idées modernes.

La scène est à Mantoue. Adélaïde, mère d'Eccelin et d'Albéric, annonce à ses enfants qu'elle veut leur révéler un secret, commence, s'évanouit, s'enhardit enfin, et leur apprend qu'ils ne sont pas les fils de son époux. Une nuit qu'elle reposait auprès de lui, dans le château de Romano, elle entendit « la terre s'entr'ouvrir avec fracas, » vit une « vapeur de soufre inonder l'air et l'obscurcir ; un éclair parcourut sa demeure ; » elle se sentit « embrassée, pressée par un adultère inconnu. C'était un monstre énorme.... [1] » Il ne se retira qu'après l'avoir rendue deux fois mère. Alors, Eccelin :

Quid poscis ultra, frater? an tanti pudet,
Vesane, patris? An negas divum genus?

1. Et ecce ab imo terra mugitum dedit.
Faciem aeris sulfureus invasit vapor,

Diis gignimur. Nec stirpe tanta Romulus
Remusque quondam Marte tolluntur suo.
Hic major est latissimi regni Deus,
Rex ultionum, cujus imperio luunt
Pœnas potentes, principes, reges, duces.
Erimus paterno judices digni foro,
Si vindicemus operibus regnum patris,
Cui bella, mortes, exitia, fraudes, doli,
Perditio et omnis generis humani placent.

Et, s'enfonçant dans l'intérieur du palais, il se jette la face contre terre pour invoquer l'appui de son père, Satan :

. . . .
Te certa et indubitata progenies vocat.
Potiare me. Experiare si quidquam potest
Insita voluntas pectori flagrans meo.
Paludis atræ lividam testor Stygem,
Christum negavi semper exosum mihi.
. . . .
Adsint ministræ facinorum comites mihi !
Suadeat Alecto facinora, Tisiphone explicet,
Megera in actus sæva prorumpat truces,

Nubemque fecit. Tunc subito fulgur domum
Lustravit ingens. . . . .
. . . .Oletum sparsa per thalamum tulit
Famosa nubes. Occupor tunc et premor,
Et ecce (pudor!) adulterum ignotum ferens.
. . . . .Haud tauro minor.
Hirsuta aduncis cornibus cervix riget,
. . . .
Sanguinea binis orbibus manat lues,
Ignemque nares flatibus crebris vomunt
. . . . .Os quoque eructat levem
Flammam, perennis lambit et barbam focus.

On reconnaît ici le souvenir du monstre, dans l'*Hippolyte* de Sénèque (act. IV, 1).

Faveatque cœptis dira Persephone meis.

. . . .

Nec Inferorum spiritus quisquam vacet.
Animos ad iras, ad odia, et invidias citent.
Ensis cruenti detur officium mihi[1]....

Le chœur, composé du peuple de Mantoue, déplore les maux où le précipite l'ambition des grands.

Un messager vient annoncer au chœur les fureurs d'Eccelin, qui fait gémir sous sa tyrannie Vicence, Vérone et Padoue[2]. Le chœur demande au Christ si, « tout entier aux délices de l'Olympe[3], » il oublie ses adorateurs; puis il implore sa protection.

Eccelin et Albéric, revenus chacun de leur expédition, se racontent ce qu'ils ont fait, s'encouragent à toujours agir en dignes fils de Satan, à faire oublier Typhée et Encelade : ils imaginent de feindre qu'ils sont ennemis, et de perdre tous les transfuges de l'un ou de l'autre parti[4]. — Eccelin, qui a fait mettre à mort un de ses ennemis (peut-être un des transfuges dont il vient d'être question), interroge le soldat Ziramons, et se réjouit d'apprendre que cette exécution n'a suscité aucune révolte. Le frère Luc se présente devant lui pour

1. Act. I, sc. unic. — Pour nous qui distinguons les scènes par l'entrée et la sortie des personnages, il y en aurait deux dans cet acte; mais je suis la division indiquée dans Muratori et Grævius, d'après l'édition de Venise (1636), sans affirmer que cette division soit celle de Mussato.

2. Act. II, sc. unic.

3. Totus an summi illecebris Olympi,
Gaudiis tantum frueris supernis ?

4. Act. III, sc. I.

chercher à le ramener à de meilleurs sentiments : il lui parle de foi, d'espérance et de charité. Eccelin lui répond :

Me crede mundo, scelera ut ulciscar, datum,
Illo jubente (i. e. Deo). Plurimas quondam dedit
Vindex iniquis gentibus clades Deus,
Certaque meritis debita exitia suis :
Diluvia, Culices, Grandines, Ignes, Famem.
Ne mentiar, Scriptura testatur Vetus.
Dedit et Tyrannos urbibus, licuit quibus
Sine ordine, sine fine strictis ensibus
Sævire largo sanguine in gentes vage.
Nabuchodonosor, Ægyptius Pharao, Saul,
Proles Philippi generosa Macedonis.
Hi pervetustæ memoriæ, nostræ quoque
Prælata mundo Cæsarum egregia domus,
Felicis unde memoriæ exortus Nero.
Polluere cædibus quot ii mundum suis!
Quantis cruoribus rubuit altum mare,
Illis jubentibus? Nec inspector Deus
Prohibere voluit, esse sic ultro sinens[1].

Un messager annonce à Eccelin que Padoue vient d'être reprise par un légat du pape. Eccelin, furieux, ordonne que ce messager soit mutilé[2]. — Second messager, même nouvelle. Eccelin commande à ses compagnons de se préparer à la guerre : ils répondent qu'ils sont prêts à le suivre[3]. — Le chœur frémit en songeant aux atrocités qui menacent Padoue.

Eccelin, partant pour se venger, se promet la

1. Act. III, sc. II.
2. *Ibid.*, sc. III.
3. *Ibid.*, sc. IV.

victoire[1]. — Sa mort est racontée au chœur par un messager[2]. — Le chœur chante le retour de la paix.

Un messager vient annoncer qu'Albéric a été pris, ses enfants égorgés devant lui, lui-même tué après eux, et ses membres jetés aux chiens[3]. — Le chœur célèbre le triomphe toujours certain de la justice.

Cette analyse suffira sans doute pour donner une idée du premier essai dramatique de Mussato; essai informe, dont le plan et le style accusent l'embarras d'un auteur tout novice en cet art. Peut-être, dans sa naïveté, crut-il faire merveille de garder l'unité de lieu, et de retenir sur la scène le chœur du premier au cinquième acte. Mais quelle action que celle qui embrasse la vie d'un homme, et se déroule, non par des situations précises et bien tracées, mais par de continuels récits de messagers! Les scènes sont autant de tableaux isolés, qui se succèdent sans se suivre, et la forme narrative vient même une fois s'y mêler au dialogue[4]. Il n'y a pas le moindre développement de passions : la déclamation les efface toutes. Un seul caractère y est esquissé; mais est-ce un caractère humain? Et est-il possible de reconnaître dans cet Attila fanfa-

1. Act. IV, sc. I.
2. *Ibid.*, sc. II.
3. Act. V, sc. unic.
4. Act. I, sc. unic., après le discours d'Eccelin à son frère :

Sic fatus, ima parte recessit domus,
Petens latebras...............
Patremque sæva voce Luciferum ciet.

Suit l'invocation à Satan que nous avons rapportée.

ron l'*Ezzelino*, de Dante, « ce front au poil noir » que le poëte nous montre dans le cercle des tyrans nourris de sang et de rapines? Que dire de ce dialogue qui n'est qu'une suite de discours emphatiques et sentencieux, de cette érudition prêtée à un *condottiere*, de toute cette mythologie d'emprunt, où le nom du Christ se heurte avec celui des Furies païennes[1]?

Mussato fut plus heureux dans un second essai, dans l'*Achilléide*. Le sujet de la nouvelle tragédie (la mort d'Achille) est plus restreint et mieux déterminé que celui de la précédente. On y trouve une action, un nœud et une péripétie, une étude satisfaisante des passions, un dialogue plus animé et plus naturel, enfin un style de meilleur goût[2].

Cette tragédie s'ouvre comme les *Troyennes* de Sénèque. Hécube déplore les désastres de Troie, dont la ruine va se consommer; elle pleure ses fils Troïle et Hector, elle brûle de se venger d'Achille. Pâris s'approche de sa mère, et veut la consoler : les chefs doriens ne sont pas encore maîtres de

1. Dans l'édition des œuvres de Mussato (Venet., 1636), cette tragédie est accompagnée d'un commentaire philologique perpétuel, et suivie d'une courte appréciation, un peu trop scolastique, mais judicieuse, de Nic. Villani. Napol. Signorelli (*Stor. crit. de' teatri ant. e mod.*, III, p. 37) y reconnaît « de la force dans l'expression des passions, et un intérêt national. » Tiraboschi est moins indulgent (V, p. 637). Voy. l'analyse de Ginguené, dans le goût de la critique du XVIIIe siècle s'appliquant au moyen âge (*Hist. litt. d'Ital.*, VI, p. 13), et le jugement de M. Villemain (*Moy. Age*, XXe leçon).

2. La supériorité du style de cette tragédie l'a fait contester à Mussato. Mais Nic. Villani, sur la foi des mss., persiste à la lui attribuer (édit. Venet., 1636).

Troie, Priam est toujours roi. Hécube répond qu'elle vient d'avoir un songe : elle a vu Priam sanglant, inanimé, qui l'a suppliée de venger ses mânes, ceux de Troïle, ceux d'Hector également dédaignés par Charon, et d'armer contre Achille la main d'un de leurs frères.

Magnanime Priami stirpe regali trahens
Nomen superbum, cujus ingentes, Paris,
Animos Atrides sensit ac luget minor,
Te poscit Hector. . . . .
. . . . Vindicem dextram petit.

Pâris dit à sa mère qu'elle est le jouet d'une illusion suscitée par ses regrets,

. . . . Mentis est error vagas
Umbras putare, dextra si vindex abest.
Mortale quidquid corpus ad lethum trahit
Haud parcit animæ ; vita quum refugit, nihil
Est umbra. . . . .

et il réfute, d'après Lucrèce sans doute, les fables de Tantale, Sisyphe, Ixion et Tityus. Hécube alors, qui, tout à l'heure, flattait son fils, pour l'encourager, lui reproche avec amertume son adultère et sa lâcheté :

Quum currus ingens Thessalus magnum trahens
Lustraret arces inclytas Phœbi lyra
Hectora, jacebas conjugis raptæ sinu,
Pudenda proles, Venere tum solum potens!
. . . .
Quisnam peremptor Hectoris magni fuit,
Nisi tæda Paridis?. . . . .

Ce que son fils refuse de faire par la force des

armes, elle le fera par la ruse : Achille veut épouser Polyxène, il viendra au temple sans armes ; il n'en sortira pas vivant. Pâris essaye de détourner sa mère de ce projet, qui, sans doute, assouvira sa colère, mais ne fera que précipiter la ruine de Troie. Par un véritable hymen, Troie pourrait être sauvée.

. . . . Talis hymenæus potest
Firmare Trojam.
— Conjuge oppressam tua !
Thalamos Achillis patiar impleri meo
Inulta fetu ! Virgo pollutas manus
Fratrum cruore sordido tactu feret ?
. . . .
I, nate Priami, callidam sedem exstrue.

Pâris se défend toujours ; il engage avec sa mère un dialogue, coupé vers par vers, où nous remarquons ce trait :

Hosti salutem denegans, tibi negas.
— Non dura mors est, odia quæ secum trahit.

Pâris n'a plus qu'à se rendre.

Si tantus ardor pectus inflammat, parens,
Peribit hostis, victima ut templis cadet.
Jamjam satelles tale conjugium duci
Referat Pelasgo ; templa confestim petat[1].

Le chœur des Troyens appelle tous les dieux au secours de la patrie.

Dans le camp grec, Achille s'entretient de son amour, et proclame Cupidon le plus puissant des

1. Act. I, sc. unic.

dieux : comme Jupiter, il se sent dompté par le fils de Vénus :

Tamen Cupido superat. . . . .
Nata Priami, causa bellorum tibi
Jam cedit Helena vultibus claris nitens.
O spes Achillis, quando te nurum ciens
Thetis jugali Thessalo junctam toro
Vocabit, unam gentibus pacem dabis.

Il voit venir à lui le messager de Pâris; au lieu de le suivre aussitôt, il discute avec lui sur l'opportunité d'un tel hymen ; mais il ne tarde pas à « se repentir de son retard[1]. » — Le chœur des Grecs chante la puissance de l'amour, comme les jeunes Athéniens et Athéniennes de l'*Hippolyte* de Sénèque[2].

Hécube est inquiète et agitée : toutefois l'espoir l'emporte dans son cœur. Priam s'étonne de voir pour la première fois depuis la mort d'Hector la joie se peindre sur son visage. Il lui demande la cause de ce changement : « Thétis, répond-elle, partagera mes larmes[3]. » Mère, elle n'est consolée que par la douleur d'une mère. Et elle donne comme certain à Priam l'événement qu'elle désire. En ce moment paraît Cassandre, la tête couronnée de lauriers, furieuse, les cheveux épars : elle chante, en vers que l'auteur n'a pas de peine à rendre obscurs, les cruelles destinées

1. . . . . Propero, jam moræ piget.
Act. II, sc. unic.

2. *Hippolyt.*, act. II. Ce chœur en est une imitation.

3. Pyrrhus nepotis fata comitatur tui,
Thetisque nostri socia mœroris dolet.

qui menacent la ville de Priam. Mais Hécube et Priam ne la comprennent pas ; et, heureux de la perte de leur ennemi, ils invitent les Troyens à se réjouir[1]. — Le chœur célèbre la délivrance de la patrie.

Un messager vient raconter au chœur des Grecs la mort d'Achille[2]. — Le chœur déplore l'inconstance de la Fortune.

Nous sommes transportés dans la tente d'Agamemnon. Le roi des rois se plaint aussi de la Fortune ; il supplie les dieux de ne pas laisser un tel crime impuni. Ménélas croit inutile d'invoquer les dieux : les Grecs ne peuvent-ils pas se venger eux-mêmes ? Alors s'engage entre les deux frères un dialogue où l'on croirait trouver un souvenir de l'*Iphigénie à Aulis*, d'Euripide.

Hac dextra Paris vindice in pœnas cadet.
— Accendit animos causa Pelidæ tuos
In causa thalami.
— Me utraque in bellum trahit.

. . . .

— Proh sæva fata, dura, truculenta, aspera !
Quid mille puppes sidus horrendum freta
Per tumida vexit ? Graia mercedem petit
Quam marte tellus ? Sanguine huc veni meo,
Thetidis recedam, quæ causa belli datur.
— Juste arma læsus conjuge abrepta movet.
— Clytemnestra veteres Tantali lares tenet.
— Regem tueri regis agnati interest.
— Infesta quidquid classis ancipiti petit
Vel marte, detur, pacis et crescat quies.

1. Act. III, sc. unic.
2. Act. IV, sc. unic.

Tot sparsa regum membra, tot Danaum rogos
Supplebit Helena; sanguine effuso leves
Hæc una satis est premere titubantes rates.

. . . .

— Calchas salutis limen ostendet, sequar.
— Sospes ut Orestes vivat, et Calchas canat[1] !

Calchas entend ce cri d'un père épouvanté au souvenir de sa fille, et tremblant déjà pour son fils. Il le rassure; sa voix ne réclame le sang d'aucun roi; les destins demandent pour remplacer Achille le fils d'Achille : sous lui seul Troie doit succomber. — Le chœur des Grecs pleure la mort du héros.

Assurément voilà une œuvre dramatique encore bien imparfaite. Les partisans rigoureux des unités peuvent y regretter l'unité de lieu; mais ils y trouvent l'unité de temps, et, ce qui vaut mieux, l'unité d'intérêt. Le sujet est bien exposé et assez bien mené; le cinquième acte peut sembler superflu, mais n'est pas étranger à l'action. Les caractères sont vrais et nettement tracés, la passion de la vengeance trouve des accents énergiques. La conception de l'ensemble est heureuse, mais elle manque de développements; il semble que le souffle de Sénèque ait desséché l'imagination du poëte. En des temps meilleurs et sous une influence plus féconde, peut-être aussi avec un pinceau plus habile, n'y avait-il pas là un beau tableau à exécuter? Cette Hécube, qui n'est pas la mère irritée et dolente des *Troyennes* de Sénèque, mais la mère irritée, altérée de vengeance, impatiente

1. Act. V, sc. unic.

de rendre à Thétis ce qu'elle a souffert d'Achille; ce Pâris, qui n'est ni brave jusqu'au dévouement ni lâche jusqu'à l'ignominie, mais qui voudrait jouir en paix de son amour, et cependant, sur l'ordre de sa mère, se résout à consommer un meurtre qu'il sait devoir le perdre, lui et toute sa famille; sont-ce là des figures vulgaires? Mussato a le mérite de les avoir créées : mais il n'a pas su leur donner le mouvement et la vie.

Le style de l'*Eccérinide* et de l'*Achilléide* est sentencieux et ampoulé comme celui des tragédies de Sénèque, dont il reproduit les tours et quelquefois jusqu'aux expressions. La latinité en est inférieure à celle des autres poésies de Mussato, qui sont, comme toutes les œuvres latines de ce temps, souvent incorrectes, mais qui offrent plus d'élégance et de facilité. Il ne faut pas oublier qu'il écrivait avant que Pétrarque et Boccace eussent poli chez les modernes la langue latine.

§ II. Pétrarque, *Philologia*, com. — (Id.?) Le prologue des *Bacchides; le Sac de Césène, Médée*, trag. — Giov. Manzini, *la Chute d'Antonio della Scala*, trag.

L'exemple de Mussato ne manqua pas d'être suivi au XIVe siècle; mais il ne paraît pas que les autres imitations du théâtre ancien produites par ce siècle aient eu la même valeur que les essais du poëte lauréat de Padoue. Aucune ne nous a été conservée dans son entier, bien que plusieurs se recommandent, à tort ou à raison, d'une illustre origine.

Pétrarque nous apprend lui-même qu'il avait

composé dans sa jeunesse une comédie pour distraire le cardinal Jean Colonna. Il n'en reste que le titre : *Philologia*, et un vers moral, que prononce un personnage nommé Tranquillus. Pétrarque, qui cite lui-même ce vers[1], regardait plus tard cette œuvre comme si indigne de lui, que, pour la soustraire à la curiosité de ses amis, il disait l'avoir perdue et ne pas la regretter[2].

Il y a plus d'une œuvre dramatique sous le nom de Pétrarque. Quelques critiques ont cru reconnaître sa plume dans le prologue des *Bacchides*, qui paraît n'être qu'un pastiche de Plaute, et où le dieu Silène vient réclamer le silence et dire l'argument[3]. Un manuscrit de la bibliothèque de Médicis contient, sous le titre de *Comédies*, deux œuvres dramatiques qui ont été aussi attribuées à Pétrarque, mais dont il ne parle nulle part. L'une a pour sujet *les Malheurs de Médée*, l'autre *le Sac de Céséna,* par le cardinal Albornoz, en 1357. Toutes les deux sont inédites. Le seul critique qui les ait lues, l'abbé Méhus, n'y reconnaît pas le style de Pétrarque. Les fragments qu'il cite à l'appui de son opinion font supposer que ce dernier ouvrage est plutôt un simple dialogue qu'une tragédie[4]. Il ne comptait que trois interlocuteurs : Jean, un habitant de Césène nommé Conrad, et Gerulus, qui

1. *Famil.*, II, 7, Joann. Columnæ :

Major pars hominum exspectando moritur.

2. *Famil.*, VII, 16.
3. Cf. Plaut. Bothe ou Lemair. *Bacch.*
4. Méhus, *Vit. Ambros. camald.*, p. 239. — Nous n'avons pu, malgré d'actives recherches, nous procurer ce volume : nous le citons d'après Tiraboschi (V, p. 637 sqq.).

semble être l'auteur lui-même[1]. C'est une satire de l'Église romaine et du cardinal Albornoz, qui fut accusé d'avoir laissé commettre, dans sa lutte pour le saint-siége, plusieurs actes de cruauté[2]. Pétrarque, dans sa vieillesse, se plaignait qu'on lui attribuât plusieurs ouvrages dont il n'était pas l'auteur[3]. *Le Sac de Césène* était-il de ce nombre ? Il y avait quelques raisons de l'attribuer à l'ancien ami de Rienzi, à l'homme qui avait souvent appelé la cour d'Avignon « la Babylone d'Occident ; » et il est possible que Pétrarque, réconcilié avec la cour romaine, eût pris le parti de ne pas se souvenir d'une œuvre compromettante. Mais les preuves manquent, et les soupçons de l'abbé Méhus se trouvent confirmés par une opinion répandue au XVIe siècle : ce dialogue passait alors pour l'œuvre de Coluccio Salutato, savant contemporain de Pétrarque, et qui comme lui, comme Mussato, fut jugé digne du laurier poétique[4].

A la fin du XIVe siècle, un homme d'une vie aventureuse, qui, d'abord docteur en jurisprudence, avait fini par se faire *condottiere,* Giovanni Manzini della Motta, dédiait au duc de Pise, son protecteur, « une tragédie écrite au milieu de ses expéditions militaires » sur la chute de cet Antonio della Scala, qui vit s'écrouler sous lui l'une des

1. De Sade, *Mém. sur Pétr.*, III, p. 457.
2. Id., *ibid.*
3. *Senil.*, II, 4.
4. Cf. une lettre d'A. Casario à monseigneur Ferretti. Ap. Tiraboschi, V, p. 638. — Sur Coluccio, cf. Ginguené, III, p. 170.

plus puissantes maisons des tyrans de Lombardie[1]. De cette tragédie, il ne reste qu'un chœur sur les vicissitudes de la Fortune, et il ne fait pas regretter la pièce[2].

1. « Spectabili et præclariss. militi dom. meo, Ben. de Gambacurtis.... Ex tragœdia quadam, in expeditionibus militaribus « decursa ætate circumscripta, tuoque cœpta nomine, chorum « unum transmitto. Qui si placuerit, rescribito, quia, dum totam contexero, ut ad unguem perfectius corrigatur, dominationi tuæ lætius et alacrius destinabo.... » La lettre est datée de février 1388. L'événement qui fait le sujet de la tragédie est de 1387. — Ap. Lazzeri, *Miscell. ex mss. Coll. Rom. soc. Jes.*, vol. I, p. 134 et 225.

2. Nous sommes pleinement de l'avis de Tiraboschi (V, p. 637).

CHAPITRE III.

Imitations du théâtre ancien dans la première moitié du xv[e] siècle.

Au xiv[e] siècle, l'Italie semble avoir mieux connu Sénèque que Plaute et Térence. Mussato ne parle pas de ces derniers. Il est difficile de croire qu'un savant de cette distinction ne les connût point; cependant, même après lui, il y avait des savants bien ignorants sur ce point. Pétrarque plaisante agréablement un professeur de l'Université de Bologne, qui croyait Ennius et Stace contemporains, et n'avait jamais entendu parler de Plaute[1]. Les universités les plus fameuses ne donnaient pas encore d'autre enseignement littéraire que le *Trivium*[2].

Au xv[e] siècle, Sénèque n'est pas oublié, mais les imitations de Plaute et de Térence sont les plus nombreuses[3]. Dans la première moitié de ce siècle,

1. *Famil.*, IV, 9. — Pétrarque lui-même fait vivre Térence sous le premier Scipion (*Vit. Terent.*; ap. Lemair., *Terent.* I, p. xxvi).

2. *Gram.*, loquitur. *Dia.*, vera docet. *Rhe.*, verba colorat.

3. C'est le temps de la grande faveur de Térence. La Bibl. Nat. en a, de cette époque, de nombreux mss. Quelques-uns contiennent des analyses à l'usage des écoles. Ex. : *Terentii*

nous ne trouverons encore, comme au temps de Mussato et de Pétrarque, que des essais isolés. Ils sont, il est vrai, plus fréquents, et attestent un progrès sensible dans la latinité : cependant on n'y peut voir encore que d'humbles et timides ébauches. Ce sont des œuvres de pure fantaisie, que leurs auteurs le plus souvent ont composées négligemment, et auxquelles ils n'attachent pas plus d'importance qu'à des caprices de jeunesse. En pouvait-il être autrement? Les encouragements manquaient de la part des princes, et la forme savante de ces pièces en langue latine n'était pas propre à les rendre populaires. Aussi ont-elles laissé peu de souvenirs, et leur origine est-elle souvent obscure. Plusieurs ont dû périr; il nous reste celles dont les copies ont été conservées par le hasard, ou qui ont dû à leur mérite l'honneur d'être reproduites par l'impression dans le siècle suivant.

§ I. Tragédies.

Greg. Corrario, *Progné.* — Léon. Datho, *Hiempsal.*

Nous ne connaissons de cette époque qu'une tragédie qui ait reçu les honneurs de l'impression;

Com.... Accedit anonymi opus breve et scholasticum ad demonstrationem ingressus, progressus, atque connexionis tam actuum quam scenarum (ms. 7907, in-folio). — *Anonymi expositio in Terentii comœdias* (ms. 7922, in-fol.). — « Propter frequentem usum in scholis frequentissime descriptæ sunt hæ comœdiæ. » Ernesti, ap. Fabric. *Bibl. Lat.*, I, p. 53. — Dans les sculptures des stalles d'Ulm (xv[e] siècle) Térence figure parmi les philosophes, comme moraliste sans doute (cf. Ed. Duméril, *Orig. lat.*, p. 417).

elle a pour titre : *Progné*. La destinée de cette tragédie est singulière. En 1558, un académicien de Venise en trouva dans sa bibliothèque un exemplaire sans nom d'auteur : il s'empressa de le publier. C'était un homme de goût; il n'osa pas affirmer que la *Progné* fût une œuvre ancienne; il se contenta de l'égaler à celles de l'antiquité, c'est-à-dire de Sénèque [1]. Trois ans après, un certain Domenico Domenichi, jugeant que ce qui n'appartient à personne appartient à tout le monde, imagina de traduire en italien cette tragédie, avec quelques légers changements, et de la publier comme sienne à Florence [2]. En 1638, la *Progné* reparaissait en latin à Rome, toujours anonyme [3]. En 1787, elle avait eu le temps d'être oubliée : c'est du moins ce que supposa le Hollandais Heerkens; il ne tint pas à lui qu'elle ne passât dans le monde savant pour une œuvre ancienne, et que cette découverte ne lui fît une réputation d'érudit. L'imposture était établie sur tout un échafaudage de circonstances mystérieuses [4]. Le manuscrit venait d'un monastère d'Allemagne, où il était resté trois cents ans ignoré, négligé et soumis à bien des mutilations; Heerkens l'avait reçu en présent; la

1. *Progne*, trag. nunc primum edita. In acad. Venet., 1558, in-4°. Cf. præf.

2. 1561, in-8°. — Cf. Apostol. Zeno, *Note al Fontanini*, I, p. 473.

3. 1638, in-4°. Rom. Mascardi. — Cf. Brunet, *Manuel du libr.*

4. On en peut voir les détails dans les *Mélanges de critique et de philologie*, de Chardon de La Rochette, III, p. 318 sqq. — Cf. Schœll, *Litt. rom.*, I, p. 213 (trad.).

reconnaissance lui faisait un devoir de ne pas nommer le monastère; une note finale du manuscrit faisait savoir que cette tragédie était la seizième de l'auteur; une telle fécondité ne permettait pas de lui assigner une origine moderne; l'étude attentive des fragments des tragiques latins ne laissait pas douter que son auteur ne fût Lucius Varius, l'ami de Virgile et d'Horace.

Ce roman rencontra des incrédules : l'Académie des inscriptions et belles-lettres voulut voir le manuscrit. Heerkens essaya de se tirer sans affront de ce mauvais pas : de la tragédie qu'il avait annoncée avec tant de bruit, il ne publia que de courts fragments. Ses demi-confidences redoublèrent les soupçons des savants et suffirent à le confondre. L'abbé Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc à Venise, consulté par d'Ansse de Villoison, fit une éclatante justice de la mystification d'Heerkens, produisit des faits sans réplique, et restitua la tragédie de *Progné* à son véritable auteur [1].

Cet auteur, c'est le Vénitien Gregorio Corrario, neveu du pape Grégoire XII (Angelo Corrario); il la composa à l'âge de dix-huit ans, et mourut en 1464 [2]. Lui-même nous apprend que, lorsqu'il la

1. Déjà la vérité avait été entrevue en Allemagne (*Tragœdia vetus Latina Tereus.... cujus nuper repertæ historiam et prologum prodit*, D. Chr. Grimm., Annaberg. 1790); Morelli l'établit d'une façon péremptoire dans sa Lettre à Villoison (Venet. 1792, ap. *Mélanges* de Chardon de La Roch.).

2. Tirabosch., VI, p. 890 sqq. — Grégoire XII mourut en 1417 à quatre-vingt-onze ans. Il est probable que son neveu naquit dans les dernières années du XIV[e] siècle. La *Progné* aurait donc été écrite vers 1400-1410, peut-être plus tôt.

lut à son maître, le célèbre Victorin de Feltro, celui-ci pleura de joie et conçut d'un tel élève les plus grandes espérances; Corrario ne laissa pas de la corriger plus tard avec soin. Les copies en coururent de main en main, et le nom de l'auteur n'était inconnu ni d'Æneas Sylvius Piccolomini (Pie II), qui le nomme, et cite avec éloge sa *Progné*, dans un traité sur l'*Éducation des enfants*, ni du cardinal Bembo, qui préfère à cette tragédie les satires, encore aujourd'hui inédites, de Grégoire Corrario [1].

Quelle est donc cette œuvre dramatique qui, écrite dans l'enfance de l'art moderne, a été entourée de tant d'hommages, a si souvent attiré l'attention des savants, et cependant est demeurée si peu connue? Nous allons le voir. Mais d'abord une question se présente, que nous posons sans la résoudre. Corrario n'a-t-il fait qu'arranger en tragédie le récit d'Ovide? ou bien a-t-il profité d'une ancienne tragédie de *Térée*, aujourd'hui perdue, mais à laquelle Mussato semble faire allusion [2]?

1. Cf. *Epist.* Jac. Morelli (ap. Ch. de La Rochette). — Notez que Pie II ne paraît pas connaître Mussato : « Tragœdiæ quo« que perutiles sunt; sed latinum hodie, præter Senecam, « nullum habemus, nisi Greg. Corrarium, qui Terei fabulam « in trag. vertit. » (*De liber. educat.*) L'académicien qui le premier publia la *Progné* parle de même (*Præf.*).

2. C'est dans l'*Epist.* I (*ad artistas*), en développant cette idée que la tragédie aime les histoires cruelles, qu'il rappelle Médée, Atrée, dont les crimes

Non fuerant aliis commemoranda modis;

et ajoute :

Mandit Ityn Tereus, Progne sic ulta sororem est,
Pes Pandionias narrat iambus aves.

On se rappelle que Jean de Sarisbery citait plusieurs des an-

On connaît le récit des *Métamorphoses*, ce récit élégant et ingénieux, qui contraste si étrangement avec l'atrocité du sujet. Tout d'abord, nous signalerons dans la tragédie du xv[e] siècle le même contraste entre le sujet et le style; mais ne nous en plaignons pas trop : c'est un défaut qui naît d'une qualité rare, surtout à une telle époque. Il est intéressant d'étudier ce qu'est devenu, sous la plume de Corrario, la narration du poëte latin. Qu'y a-t-il emprunté? Qu'y a-t-il ajouté? Qu'y a-t-il changé? car autre chose est un récit, autre chose un drame; l'art du narrateur, historien, romancier ou poëte, n'est pas celui du dramaturge. Le premier expose les faits dans l'ordre où ils se sont accomplis; le second intervertit cet ordre; il transporte l'auditeur au milieu des événements, sans faire connaître ce qui les précède, il cherche à ménager des surprises, à saisir l'imagination par des changements imprévus, par ce qu'on appelle des coups de théâtre. Sous ce rapport, la *Progné* témoigne d'une certaine entente de l'art dramatique. L'auteur ne nous montre pas, comme Ovide, Térée recevant de Pandion la main de Progné, supplié par elle, cinq ans après, de faire venir Philomèle, allant lui-même chercher cette jeune fille, s'enflammant d'un criminel amour, arrachant des bras d'un père une fille adorée, promettant de la ramener bientôt, consommant son double forfait, puis revenant tranquille auprès de son épouse, qu'il espère abuser, mais qui bientôt apprend la

ciens tragiques latins. Nous n'avons aujourd'hui que des fragments assez insignifiants du *Térée* de Liv. Andronicus et de celui d'Attius (ap. Noni.).

vérité, et se venge. L'action n'est pas enfermée dans les limites rigoureuses de temps et de lieu, mais elle est bien concentrée; elle ne s'ouvre qu'avec le retour de Térée, et se déroule tout entière en Thrace. Les faits antérieurs, d'abord cachés, se découvrent par un récit qui amène une péripétie; le reste se développe dans cinq actes fort inégaux, mais habilement distribués, et dont les scènes sont assez étroitement liées. Cette division des actes et des scènes n'est pas indiquée dans le texte, mais il est facile de la reconnaître.

L'exposition se fait, au premier acte, par une sorte de *Deus ex machina*, dont l'idée a peut-être été suggérée par les vers d'Ovide sur l'hymen néfaste de Progné et de Térée [1]. Diomède, ce roi thrace qui nourrissait de chair humaine ses chevaux, sort des enfers, contemple son palais « où le crime semble avoir établi sa demeure [2] », et prédit, à mots couverts, les nouvelles atrocités qui vont s'y commettre. — Le chœur chante un hymne à Neptune pour l'heureux retour de Térée; des cris de joie, partis du port, lui annoncent que ses vœux sont exaucés; il court au-devant du roi.

Térée se dirige vers son palais; il remercie Mars, son père, de la puissance qu'il a reçue de lui, et dont il est fier. Cependant des remords l'obsèdent; il les chasse. N'est-il pas roi? sa volonté n'est-elle

1. *Metam.*, VI, v. 428 :

........Non pronuba Juno,
Non Hymenæus adest, non illi Gratia lecto.
Eumenides tenuere faces de funere raptas, etc.

2. Nunquam vacabit scelere Diomedis domus.
Act. I, sc. I.

pas une loi? Quand Progné lui demandera sa sœur, il mentira, il pleurera, il sera cru [1]. — En effet, il aperçoit Progné, et l'aborde en pleurant ; elle s'inquiète de ne pas voir sa sœur. Il lui fait de son voyage un récit imaginaire, où, selon l'usage des imposteurs, il multiplie les détails et appuie sur les moindres circonstances. C'est une occasion pour le poëte de faire une description de tempête et une peinture élégante du mal de mer, auquel Térée impute la mort de Philomèle. Progné demande ce qu'est devenu le vieux serviteur dont sa sœur était accompagnée, Pistus : il s'est précipité dans le bûcher de sa jeune maîtresse. L'infortunée se désole, accuse les mers, s'accuse elle-même, envie le sort du vieil esclave, et, comme dans Ovide, s'empresse de se couvrir de voiles funèbres; mais au milieu de sa douleur, elle trouve encore pour son époux une douce parole [2]. — Le

1. Conscia, licet nullus premat, mens premit.
Quid, anime, segnis? quod fuit summum, tibi
Dedere superi : si quid erravit furor,
Fac ipse liceat, facile quod reges solent.
.........Consilia tegent nefas.
.......Lacrimæ facient fidem.
Act. II, sc. I.

2. O mors acerba, o multa frustratæ preces!
O sæva maria..................
Me, me, procellæ, ferte in abruptum mare.
....

Utinam sororis pariter arsissem rogo.
Ubicumque jaceat Pistus, invideo tibi.
Nec te sororis morte culparim, Tereu.
.......Tollite ornatus mihi....
Act. II, sc. II.

chœur lance contre le premier navigateur des imprécations assez heureusement imitées d'Horace.

Un long intervalle, que l'auteur ne détermine pas (un an, selon Ovide), s'écoule entre le deuxième et le troisième acte, où Progné va être désabusée. Ce n'est plus, comme dans les *Métamorphoses*, par un ingénieux message de Philomèle à sa sœur, par cette toile accusatrice, où « se lit sa lugubre histoire[1]. » Cette scène muette ne convenait pas au drame; un dialogue lui devait nécessairement être substitué. Mais quel sera le dénonciateur du roi? Térée n'a dû ramener avec lui que des hommes sûrs. Il est un homme qu'il n'a pas ramené, et que Progné croit mort comme sa sœur, le vieux Pistus : c'est celui-là qui dévoilera le crime. Il a échappé à la fureur du roi, il a longtemps erré à travers les bois; il vient, les cheveux épars, les joues creusées par les privations, les vêtements déchirés par les buissons, détromper la reine et l'instruire de la vérité. Au moment où il annonce à la nourrice qu'il veut parler à sa maîtresse, Progné paraît. Elle reconnaît les traits de Pistus, et pense voir son fantôme vomi par le Tartare; elle l'interroge sur la mort de sa sœur. « Plût aux dieux qu'elle fût morte! » s'écrie Pistus, et il fait en détail un récit du crime de Térée, récit dont chaque vers rappelle sans trop de désavantage un vers d'Ovide :

Abominanda scelera molitur Tereus,
Instat puellæ, qualis Armenius leo

1. Germanæque suæ carmen miserabile legit.

Cervæ paventi, viribus vastis premens.
Tentata precibus, resistit virgo diu,
Coacta donec, sæpe exclamato patre,
Sæpe et sorore, stupra violenta pati.
Tum scissa crines ora pudibunda obtegens,
Acclamat : « O crudelis. . . . . .
« Non te parentis tenuit afflicti fides,
« Non dextra, non cognata proximitas!
. . . .
« Pellex sororis igitur amisi decus.
« At tu superbus sceptra gestabis manu
« Post stupra ?. . . . .
« Non sic abibis : ipsa per populos loquar,
« Aut si tenebor clausa custodum manu,
« Movebo saxa et conscios facti Deos.
« Testor pudoris numen adversum mihi :
« Hac labe careo, corpus hoc tantum tulit. »
. . . .
Vix hæc. Tyranno major increvit furor.
. . . .
.... Forcipe apprehensam secat
Linguam puellæ. Faucibus radix micat,
Et murmur heu! heu! voce pro solita dedit[1].

Alors Progné furieuse :

O machinator fraudis, o crudelior
Diomede Thraco !. . . . .
.... Siccine obtendis dolo
Commenta mortis funera ? Et tantum nefas
Speras inultum? Magna delicta diu
Latere nequeunt; sequitur a tergo comes
Vindicta ; scelere nemo lætatur diu.
. . . .
At nunc superbus regio luxu incubas;

1. Act. III, sc. 1.

Lingua recisa, carceris duri solo
Germana nudo recubat, ubi sueti greges.
Non sic jacebit clara Pandionis domus,
Illusa, misera tollet aliquando caput.
Prodesse facile miseri si nequeunt, nocent.
Invenit odium sæpe, quem arma nequeunt.

. . . .

.... Genitor evixit semper :
In hunc dolorem fata servabant senem,
Speranda jam tum ista, quum hosti barbaro
Sociata cessi. . . . .

. . . .

Quo cedis, anime? Num soror lacrimas petit?
Agedum, sororem quære per montes ocius,
Everte silvas, carcerem horrendum erue.
Simulabo, Bacchi major hic lateat furor[1].

Et aussitôt (il n'y a aucun intervalle entre les deux scènes) on entend ses compagnes entonner l'hymne bachique; et la troupe en délire, ornée de bandelettes, agitant le thyrse chargé de lierre, criant : *Evoe! Evoe!* chantant les hauts faits du dieu , s'ébranle et se précipite vers les montagnes. Nous ne saurions qu'applaudir à l'à-propos de ce morceau lyrique, que louer sa rapidité, son enthousiasme désordonné, et la couleur antique qui le distingue : quelques vers narratifs d'Ovide l'ont inspiré[2]. — A la scène suivante, Progné, arrivée devant la caverne, fait égorger les satellites

1. Act. III, sc. I.
2. Tempus erat quo sacra solent Trieterica Bacchi
....

Le morceau de Corrario est trop long pour être cité en entier. En voici quelque vers :

Huc ades, proles Jovis ætherei, matris

et appelle sa sœur. La venue de Philomèle est indiquée par un mot, qui est sans doute quelque glose égarée dans le texte, et où l'on est libre de voir une indication scénique [1]. Ovide a fourni la suite de la rencontre des deux sœurs. Progné couvre Philomèle de bandelettes et de lierre, l'entraîne avec les autres bacchantes, et retourne au palais de Térée. Tandis que Progné encourage sa sœur, et l'invite à relever les yeux qu'elle tient obstinément baissés, elle a franchi l'èspace qui la séparait du palais. Elle voit sa sœur frémir, comme si « elle craignait encore Térée [2], » et la rassure, en lui jurant, pour le jour même, une vengeance

Ex utero præustæ direpte puer,
Te, te Thracia vocat tua.
. . . .
Tu puer ludo placidæque rixæ
Semper arrides, tibi mota pulsant
Tympana, et ferro spoliata buxus.
. . . .
Thyrsos spargere nunc leves
Intextos hederis juvat.
En omnis Rhodope sonat :
Evoe, Ogygie, adveni !
. . . .
Dirige pampineas circum nutante corymbo,
Bacche, tuas : turpi veniat Silenus asello.
Ad mare Threicio dum flumine defluet Hebrus,
Dum Rhodope nivibus stillabit vere solitis,
Sacra Thyonæo repetita triennia suadent.

Act. III, sc. II.

1. Huc latebris procede, soror.
Hic dies, hic est [germana venit]
Quo violenti stupra tyranni
Datur ulcisci.

Act. III, sc. I.

2. Etiam times Terea dirum ?....

Act. III, sc. I.

terrible, éclatante, une vengeance plus cruelle que le crime du roi. « C'est à la femme que restera la victoire [1]. » — Ovide nous peint en quelques vers Progné occupée à chercher sa vengeance, et la trouvant tout à coup, lorsqu'elle voit son petit enfant accourir pour l'embrasser. L'auteur dramatique donne plus de développements à cette situation, dont la *Médée* de Sénèque lui offrait, du reste, un autre modèle. Comme Médée [2], Progné s'entretient de ses projets de vengeance avec sa nourrice, qui essaye en vain de la calmer; comme Médée, elle oppose à des raisons de prudence cette suprême raison, qu'elle veut se venger. Elle-même surexcite, exalte sa passion, jusqu'au moment où la nourrice la voit avec effroi lancer tour à tour de farouches regards sur son enfant et sur sa sœur. Cette vue décide Progné : elle égorgera son enfant, et le donnera en festin à Térée; elle se hâtera, pour ne pas laisser à la mère le temps de fléchir la sœur [3]. Cependant elle hésite, et un moment elle prend en main la cause de son enfant; mais, comme Médée [4], elle analyse trop elle-même ses hésitations, et la lutte qui se livre dans son cœur. Ici l'auteur abandonne Ovide pour Sénèque, et il n'y gagne pas en naturel; car la recherche

1. . . . . Majus aliquid
Excute, Progne. Femina vincat.
Act. III, sc. I.

2. Senec., *Med.*, II, I ; III, I.

3. Evicit ille, si qua sit sceleris mora,
Pietate matris : vinco, si propero scelus.
Act. III, sc. V.

4. Senec., *Med.*, V, I.

ingénieuse du premier modèle était moins éloignée de la vérité que la roideur déclamatoire et les antithèses calculées du second. Il y a toutefois entre Médée et Progné une différence essentielle : c'est que le ressentiment de l'une tient à la jalousie de l'épouse, celui de l'autre à l'affection blessée de la sœur. — Ce troisième acte se termine par un chœur, qui n'est pas étranger au sujet, mais qui ne lui emprunte pas son principal intérêt. L'idée qui en fait le fond est celle-ci : la grandeur est l'écueil de la sagesse. Il contient de sévères leçons à l'adresse des rois, dont la plus grande partie « hait les nœuds légitimes et n'adore aucun Dieu[1]. » N'y a-t-il pas là, de la part du neveu d'un pape, quelque allusion aux fréquents divorces des souverains ?

Le quatrième acte se compose d'une seule scène : un messager raconte au chœur le meurtre d'Itys et les apprêts du festin. — Puis le chœur moralise sur la criminelle audace du genre humain.

Le cinquième acte n'est aussi qu'une scène, mais une scène assez frappante, l'atrocité du fait une fois admise. L'idée en a dû être fournie et par la narration si dramatique d'Ovide, et par la scène où Médée égorge devant Jason ses deux enfants[2]. L'auteur, pour cette fois, renonce au procédé banal des

1. . . . . Odere thoros.
. . . . Maxima pars est,
Quæ nullius numinis aras
Colat. . . . .

Cf. *supr.* la 1re scène du IIe acte.

2. Senec., *Med.*, V, II.

messagers; si même il l'a employé à l'acte précédent, c'est à cause de l'impossibilité d'y mettre un dialogue, et, pour ainsi dire, de donner en spectacle un tel forfait. Il n'ose nous transporter dans la salle de ce festin de Thyeste, qu'ont préparé les mains de Progné et de Philomèle.

C'est un jour de fête, et cependant, assis à cette table, Térée se sent en proie à de vagues terreurs; il a vu des présages sinistres. En vain il demande à Bacchus l'oubli de sa tristesse :

.... Solus afferre solitam
Gnati quietem posset aspectus mihi.
— Philomela posset sola solamen mihi
Afferre. — Segnis inter exsangues jacet.
— Item apud umbras natus exsangues cubat.

Térée écarte loin de lui ce présage, mais ne comprend pas les paroles de la reine.

.... Quidquid est, pereat meo
Gnato. — Bene est, scelus peractum est : hunc amat[1].
— Vocetur. Ubi natus latet diu mihi?
— In te latitat. — Ubi est Itys? — Scies. — Ubi est?
— Stupro sororem qui violat, atque efferus
Linguam trucidat, virginis socios necat,
Epulatus ille est impia natum dape.
Philomela, pueri defer exstincti caput
In ora patris. Huncne agnoscis, pater?
Magis an sororem?. . . . . . .

Après un tel coup de théâtre, le poëte doit imiter ce peintre qui voilait le visage d'Agamemnon au sa-

1. C'est le mot de Médée (Sen., *Med.*, III, II).

crifice d'Iphigénie ; quand l'émotion est portée à son comble, la douleur se tait, le drame est terminé. Sénèque lui-même prête à peine quelques paroles à Jason après la mort de ses enfants. Corrario n'a pas compris cela, il a continué le dialogue. Mais quelles que puissent être les imprécations de Térée contre lui-même, contre Progné, elles paraissent froides et languissantes. Que dire de l'acharnement de Progné, qui semble prendre à tâche d'intéresser en faveur de Térée, et de faire oublier son crime à force d'insulter à son malheur ?

Perjure Tereu, virgines stupro opprimis !
— Tu, sæva, natum. . . . .
.... — Gnatus emeruit mori
Tuapte culpa. — Vindices testor Deos.

Malgré ses défauts et ses inexpériences, cette tragédie nous paraît une preuve éclatante des progrès qu'avait faits, depuis Mussato, l'étude et l'intelligence de Sénèque. Cette fois l'imitation du tragique latin est heureusement tempérée par celle d'Ovide. La latinité n'est pas encore bien pure ; le style n'est pas toujours simple, clair et de bon goût ; un critique peut, à juste titre, lui reprocher de manquer de consistance et de fermeté [1] ; mais il ne manque ni d'imagination, ni d'élégance, ni de mou-

1. M. Chardon de La Rochette (*Mélanges*, cf. *supr.*) reconnaît à ce style « de l'élégance, de la grâce, de la facilité, du mouvement ; » mais il ajoute, en parlant des descriptions du mal de mer et du bûcher : « Ces vers ne tiennent à rien, si j'ose m'exprimer ainsi ; et en les secouant ils tomberaient tous par hémistiches. »

vement. C'est une poésie où abondent les détails descriptifs, les amplifications ingénieuses, les comparaisons poétiques. On y remarque de petits tableaux à effet, la peinture du mal de mer, du bûcher de Philomèle[1], de la langue coupée, etc. Tous ces ornements sont d'un poëte, mais le poëte s'y montre trop.

Après la *Progné*, nous citerons, seulement pour mémoire, une œuvre de la même époque, que nous trouvons dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale[2], c'est une tragédie intitulée *Hiempsal*, dédiée au pape Eugène IV (1431-1447), par un pauvre prêtre florentin, Léonardo Datho, lequel se plaint fort, dans son prologue, de n'avoir encore eu nulle part aux faveurs pontificales. C'est une pièce morale divisée en cinq actes, comme un sermon en cinq points. Le premier expose la nature de l'envie, le deuxième sa puissance, le troisième ses manifestations, le quatrième ses effets, le cinquième ses résultats. On y voit que l'ambition engendre l'envie; que l'envie engendre la discorde, que la discorde engendre la perfidie, et que tous les maux s'ensuivent. Ainsi la jalousie de Hiempsal a fait le crime de Jugurtha. Les personnages de la pièce sont : *Hiempsal*, *Jugurtha*, *Adherbal*, *la Pythonisse*, *l'Ambition*, *la Modération*, *Asper*, *Polimites* et le *Chœur*, qui vient clore chacun des actes. Nous ne saurions dire ce qu'il y a de plus mauvais, de l'idée, du style ou de la versification.

Cette triste tragédie nous apprend du moins une

1. Cf. Ch. de La Rochette, *loc. laud.*
2. Ms. 8362, in-4°, *Hiempsal*, trag.

chose, c'est que l'imitation de Sénèque se perpétuait, non-seulement par des essais de mérite, comme ceux de Mussato et de Corrario, mais même par les travestissements tragiques des Manzini et des Datho: les premiers pouvaient être des exceptions, les seconds attestent un usage devenu général: la médiocrité n'ouvre pas de sentier nouveau, elle suit péniblement les chemins battus.

§ II. Comédies.

L. B. Alberti, *Philodoxios.*—Ugolin de Parme, *Philogenia.* — Ronzi de Verceil, l'*Hypocrite qui affecte un air triste.* — Leonardo Bruni Aretino, *Polyxène*, etc., etc.

Les imitateurs de Sénèque s'étaient astreints à reproduire fidèlement la tragédie latine; ils avaient presque toujours observé la règle de la versification. Les imitateurs de Plaute et de Térence, dont le style moins correct et moins élégant accuse des latinistes moins exercés, ne s'imposèrent pas les mêmes entraves : les comédies latines que nous connaissons de cette époque sont toutes en prose. C'est du reste une liberté que les anciens même s'étaient permise, témoin *le Grondeur* (*Querolus*).

Cette dernière comédie nous revient naturellement à la pensée : peu s'en fallut en effet qu'on ne lui adjoignît, comme une autre comédie en prose de l'antiquité, l'une des pièces dont nous allons présenter l'analyse, le *Philodoxios*. Cette fois, il ne s'agit plus d'une fraude littéraire, comme pour la tragédie de *Progné*, mais d'une erreur com-

mise de bonne foi. Alde Manuce (le jeune), qui l'imprima en 1588 [1], est tombé dans un piége tendu par l'auteur à ses contemporains. Cet écrivain avait trouvé plaisant de faire juger sa pièce, sans se nommer d'abord, et en la donnant pour l'œuvre d'un vieux poëte comique : elle fut admirée de tout le monde. Plus tard, il la corrigea, et en revendiqua l'honneur pour son propre compte : elle n'eut plus que des détracteurs. C'est lui-même qui raconte cette histoire dans un *Avant-propos* que n'a pas connu Alde Manuce [2]. On a quelquefois attribué cette comédie à un latiniste de cette époque, Charles d'Arezzo, mort en 1453. Mais il n'y a plus de doute aujourd'hui sur l'auteur : lui-même se nomme, et donne quelques détails sur la composition de sa pièce [3].

Leo Batista Alberti est l'un des hommes les plus remarquables du xve siècle, à la fois peintre, sculpteur, architecte, musicien, philosophe et poëte. Il nous apprend qu'il a composé le *Philodoxios* pour se délasser de l'étude du droit canon et se consoler de quelques chagrins de famille. Il avait vingt ans [4], il cherchait à se récréer : c'est

1. *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula*, ex antiquitate eruta ab Aldo Manuccio. Lucæ, in-8, 1588.

2. Tiraboschi (VI, p. 419) nous dit avoir lu cet *Avant-propos* dans le ms. du *Philodoxios*, conservé à la biblioth. d'Este.

3. *Procem.* ap. Tirab. Cf. Roscoe, *Vie de Laurent de Méd.*, ch. II. A. de Eyb (*Margarita poetica*) en donne des fragments sous le nom *Caroli Aretini*.

4. Vers 1418. Alberti naquit en 1398, et mourut en 1484. Cf. les Biographies, et Hallam, qui en fait le plus pompeux éloge (*Litt. au moy. âge*, I, p. 220, trad.). Brunet, *Manuel* (art. Lépidus), cite un article étendu, consacré à cette pièce,

dire assez que sa comédie n'aura nul caractère philosophique ; ce ne sera pas la peinture de tel ou tel travers de l'humanité, mais celle d'une passion plus générale, de l'amour, qui troublait sans doute le cœur du jeune Alberti. Cette peinture de l'amour sera telle qu'il pouvait le souhaiter, riant et gai, légèrement rêveur et sentimental. Le *Philodoxios* (ou l'*Amant de Doxia*) est une petite comédie d'intrigue dont le dénoûment est moral, la marche assez régulière, le dialogue naturel, et où l'on distingue quelques jolies scènes.

La pièce est précédée d'un prologue, qui rappelle ceux de Plaute. L'auteur, d'un ton dégagé, prévient qu'il a écrit cette comédie après boire, et que le style se ressentira de trop nombreuses libations ; puis, comme s'il espérait être deviné, en se couvrant du pseudonyme de Lépidus, il s'excuse de ne répondre à l'attente de ses amis que par une comédie ; mais il promet, si l'on fait bon accueil à son œuvre, de la répandre, de la faire circuler dans toutes les mains, et il réclame de l'indulgence pour ses vingt ans. Du reste, il s'engage à divertir son monde ; il va lui montrer « des amoureux, des trompeurs, de joyeux compagnons[1]. »

L'édition d'Alde Manuce ne donne aucune indication de scènes ni d'actes ; mais nous croyons reconnaître dans le *Philodoxios* cinq actes distincts, marqués par une évidente solution de continuité

par M. Beloe, dans les *Anecdotes of literature :* je n'ai pu me procurer cet ouvrage.—M. Villemain fait figurer Alberti dans son *Lascaris*.

1. « Insunt qui ament, qui decipiant, qui construant festos.... »

dans la suite des scènes, qui, partout ailleurs, s'enchaînent étroitement. Une exacte analyse le prouvera, et montrera quelle connaissance avaient de la composition dramatique ces écrivains oubliés du XV[e] siècle.

L'action se passe à Rome, aux temps des guerres puniques. La scène est devant la maison de Doxia.

ACTE I[er]. — Frontisis se félicite de n'être pas amoureux comme son maître Philodoxus, pour lequel il est aux aguets, et attend un homme, dont il a le signalement.

« Est niger, subflavus, barba et capillo multo, magno indutus pellicio, claudus et quasi cæcus[1]. »

Cet homme (Ditonus) est le voisin de l'objet aimé. Frontisis l'aperçoit qui rentre chez lui, il l'aborde. — Ditonus, vieil esclave affranchi, croit voir partout à sa poursuite des usuriers qui veulent s'emparer de lui, pour en faire un esclave. Aussi se met-il en garde contre l'inconnu qui s'approche. Il le menace de son bâton d'abord, des lois ensuite, s'il ose attenter à sa liberté. La frayeur du bonhomme est exprimée d'une façon plaisante.

« Sed quis hic sedet homo? Fortene ex illis fenerariis quispiam, me ut intercipiat miserum? Quis tu, et qui hic? Hoc tibi edico.... Ditonus sum, olim Tychiæ famulus.... Audistin'? jam liber sum, et te liberior libero....[2] »

Frontisis lui fait de grandes protestations d'a-

1. Sc. I.
2. Sc. II.

mitié : Ditonus, qui a besoin de se ménager des protecteurs, consent à l'écouter. Il ne s'agit pour lui que de seconder une intrigue amoureuse, d'ouvrir sa porte à l'amant de sa voisine ; on lui promet en revanche l'appui d'amis nombreux et dévoués qui pourchasseront les usuriers. Il se trouve trop heureux d'accepter.

Acte II. — Potentio, chargé par Fortunius de lui procurer une maîtresse, ou peut-être allant au-devant de ses désirs, apprend à son maître que ses recherches n'ont pas été infructueuses. Sur le portrait qui lui est fait de Doxia, Fortunius en devient amoureux, il veut la connaître. Potentio lui indique les moyens de plaire à cette jeune fille, qui est sage.

« Præbe te ut videat, te virum nec impudicum, nec immundum, nec lascivum primo ; tum te ut cognoscat et gestus et mores tuos, teque primo quum lubens, tum exspectato ut videat. Demum loquere et narra. Postrema hæc munera, ab his qui amant, ut dijudicantur, ita sunt maxima[1]. »

Mais tout cela n'est pas du goût de Fortunius.

« Tu hoc volim scias. Stat sententia. Nolo assiduo exarare has porticus, et obtundere oculis et suspirio foresque fenestrasque foraminaque omnia et omnem conviciniam. Nolo me imperio, nolo heritudini, nolo annutui mulierum subigere, nolo mihi animo id tantum miseriæ obfirmare, quod efficere plerosque video[2]. »

Qu'à cela ne tienne ; Potentio connaît un homme

1. Sc. I.
2. *Ibid.*

qui le servira. Et, sur-le-champ, il entre au logis de Ditonus, priant son maître de l'attendre un instant. — Tandis que Fortunius s'éloigne, arrivent Philodoxus et Frontisis. Le premier remercie son esclave de ce qu'il a fait pour lui; et comme dans sa joie il est fort démonstratif et parle un peu haut, Frontisis est obligé de le prier à deux fois de baisser le ton : car il voit se promener devant la maison de Ditonus un homme qui l'inquiète (c'est Fortunius). En ce moment, ils aperçoivent Ditonus, qui sort de chez lui avec Potentio; ils se cachent derrière une colonne pour écouter, sans être vus[1]. On trouvera peut-être que la liaison n'est pas suffisante entre la Ire scène et la IIe, parce que Fortunius ne parle pas dans celle-ci : mais il ne sort pas du théâtre, et bientôt il est aperçu de Philodoxus et de Frontisis. Cette IIe scène, fort courte, n'est, à vrai dire, qu'un *à parte* assez habile, qui remplit le théâtre, pendant l'entretien de Ditonus et de Potentio, plus heureusement que n'eût pu faire un monologue de Fortunius. — Ils entendent Ditonus questionner Fortunius sur ses parents. Philodoxus apprend que Ditonus est l'affranchi de Tychia, mère de son rival; il l'entend parler d'un autre amant de Doxia, et s'engager à payer celui-ci en belles paroles. Il se croit perdu, et se désespère. Aussitôt Frontisis : « Chut! j'ai une bonne idée! » Et le voilà qui se couvre de boue de la tête aux pieds,

1. « Huc accede post angulum aut columnam, ne nos videant. Auscultabimus quid consiliorum gerant. » (Sc. II.) L'auteur, architecte, connaissait bien la construction de la scène antique, qui sauvait la vraisemblance des *à parte*.

qui traîne la jambe; puis, comme son maître lui demande s'il est fou : « Taisez-vous, dit-il, et re« gardez[1]. » Il se met à crier de toutes ses forces : Ditonus, Potentio et Fortunius l'aperçoivent et le prennent pour un homme ivre; ils lui demandent ce qui lui est arrivé. Il répond qu'il vient du Forum, qu'il y a vu un spectacle inouï, inconnu, inimaginable :

« In Foro, legati ex Africa bene re gesta, cum pompis nunc quum transirent, seduxi me ut viderem spectaculum invisum, inauditum, incognitum. Tibicines, citharistæ, curricula aurata, equi rotati, candidi, maximi, leones, pantheræ, simiæ, aquilæ, sturcones, bubones, monstra, res miræ et innumerabiles.... »

Un coup de pied de cheval lui a presque cassé la jambe. A peine a-t-il terminé son récit, que Fortunius se sauve, entraînant Potentio, et criant : « Oh! oh! des panthères, des chevaux, des joueurs de flûte! allons voir[2]. » —Ditonus resté seul avec Frontisis, lui dit qu'il y a tout près un médecin, et qu'il va le chercher. Dès qu'il a le dos tourné, Frontisis appelle à voix basse Philodoxus. Mais Ditonus a l'ouïe plus fine que la vue : il entend parler derrière lui. De là un jeu de scène assez bien présenté.

1. « Tace, habeo argutam astutiam.... ut taceas et videas, et id precor. » (Sc. III.)

2. « Interea accessit putus, qui caballum magnum insidet. Hunc concutit calcibus, lacessit. Nescio rem ut duxerit. Hoc inde apporto novi, crus mihi semifractum esse....—Ehodum! Pantheras, equos, tibicines, pueros, pantheras, ehodum! » (*Ibid.*)

Fr. « Quid stas? Tibi dicon'? — *Phil.* Me vocas? — *Fr.* Plane. An cui? Ingredere. — *Dit.* Dixtin' mihi? — *Fr.* Cur non is ad medicum? Intro. Hei miser! — *Dit.* Quid intro? — *Fr.* Hem! Introducas eum illum cum sarcinulis et unguento. — *Dit.* Quis introivit domum? — *Fr.* Quid introivit? Centum boves restim cum cornibus. — *Dit.* Hercle introivit. Sensi, dum attigit ostium. — *Fr.* Bone vir, falsus es : ventus, ventus. Abi jam. Et quidem stas? — *Dit.* Quocum alloqueris? Mirum, ni aliquis sit. Quis tu? Heus, si fustem sumpsero! Heus, heus! Te video. — *Fr.* Et nullus est. Tibi dico. Proh Deum, et te non miseret mei! Abi, preco. Audi, præbe fustem. — *Dit.* Quam ob rem? Sede, sede. — *Fr.* Diis gratias! Non credebam posse admeare. Duc me, dum calet vulnus[1]. »

ACTE III. — Philodoxus s'était introduit de la maison de Ditonus dans celle de Doxia; elle n'a pas voulu rester enfermée seule avec lui, mais lui a promis de l'écouter quelques instants devant sa porte (artifice ingénieux, qui fait ressortir la pureté de cette jeune fille, et permet de garder strictement l'unité de lieu). Philodoxus vient donc attendre Doxia. Elle arrive bientôt elle-même, accompagnée de Fimia, sa sœur; il lui fait une déclaration plus tendre que passionnée :

« Dii faxint, me ut ames, ita ut condignum est; qui te plus se velit omni optumo perfrui. Dii faxint, me ut ames, si id liberali officio honestoque animo opto appetoque. — Dii bene servent me honori meo, ut cupio et studui semper. Cedo, quid est quod me velis? — Nosti quod te jam diu amarem. Sed forte non, ut res se habet,

1. Sc. IV.

ita apud te notum est, quam sollicito et quam firmo animo tibi affectus semper fuerim. Nam, ut recte id videre potuisti, nimis honori inserviebam tuo. Et, ni fallor, eam ob rem forte persæpius hoc tantum gratiæ abs te commeritus sum, verba scilicet mihi misero amanti dono ut dederes, quibus vitam hanc, quæ omnis inter suspiria et lacrimas diffusa est, reficeres.... — Quod me ames et vidi et cognosco, idque accipio animo neque ingrato : neque dum hoc judico, præ nunc male quidquam cordi tuo e nobis advenire potuisse. — Hoc fateor, et inde quam plurimum laudis et meriti commeritæ estis, et nolim hæc dixisse si dixisse tibi ægrè sit. Sed, si licet, pro tua liberalitate, abs te ut exorem, hoc precor, videndi te ut sæpius commodum sit et potestas.... Neque dum rem factu difficilem, etsi mihi amplam et gratissimam, e vobis petii.... Sinite deambulem, sinite ut videam. Hoc mihi ad voluptatem, hôc mihi ad vitam est[1]. »

Il allait continuer; mais Fimia voit venir quelqu'un, et prie Philodoxus, au nom de leur honneur, de vouloir bien se retirer. — Resté seul, Philodoxus songe à l'entretien qu'il vient d'avoir avec Doxia; il se reproche sa maladresse, sa froideur : cet amant tout à l'heure si timide, si respectueux en présence de l'objet aimé, s'enhardit et repasse en lui-même les paroles ardentes qu'il a retenues sur ses lèvres. Puis il se cache, pour écouter, sans en être vu, Ditonus et Potentio, dont l'approche vient de troubler son amoureux entretien[2]. — Ces deux personnages s'entendent pour faire auprès de Doxia les affaires de Fortunius : mais, avant de se mettre en campagne, Ditonus

1. Sc. I.
2. Sc. II.

fait entrer chez lui Potentio, pour prendre en compagnie un morceau et un verre de vin, attendu « qu'il n'a pas sa tête à lui, quand il est à jeun[1]. » — Philodoxus est tout préoccupé de ce qu'il vient d'entendre. En ce moment, Frontisis sort de chez le médecin : il aborde son maître, et lui conte une dispute qu'il vient d'avoir avec Fortunius, pour l'avoir fait courir en vain par toute la ville[2]. — Ils sont interrompus par l'arrivée de Fortunius lui-même. Ce jeune fat, se croyant seul, se complaît à passer en revue tous ses avantages et ses félicités; quant aux amours, il prétend les mener à sa façon : il se présentera chez Doxia, embrassera, mordra.... Deux éclats de rire lui coupent la parole. Il se retourne, et aperçoit Frontisis et Philodoxus. Il les querelle, les menace, mais juge prudent de s'en tenir aux discours, et d'aller faire le brave chez des femmes. Il entre dans la maison de Doxia[3].

Acte IV. — Mnymia, gouvernante de la plus jeune sœur de Doxia, sort de cette maison, tout effrayée, avec son élève, la petite Alitua. Elle trouve devant la porte Philodoxus et Frontisis, et leur reproche de n'être pas accourus au bruit qui se faisait dans la maison. Mais Philodoxus lui-même n'a rien entendu, et il s'informe avec inquiétude de ce qui s'est passé : Fortunius est entré, il a fait ses propositions, il a été repoussé, il a appelé à son secours, de la maison voisine, Ditonus et Potentio, il s'est mis avec eux à la poursuite de Doxia, il a rencontré

1. « Non possum mei compos esse, quum jejunus sum. » (Sc. III.)
2. Sc. IV.
3. Sc. V.

Fimia, sa sœur, et l'a enlevée. Mnymia veut partir pour prévenir le père de ces jeunes filles; Philodoxus se charge de l'aller chercher au Forum[1]. — Mnymia reconnaît en Frontisis son mari, dont elle avait été séparée trois ans auparavant à Athènes par une querelle, et qu'elle était venue chercher à Rome. Ils se pardonnent tous leurs torts, s'embrassent, et se concertent pour aider les amours de Philodoxus[2]. — Celui-ci revient, accompagné du père de Doxia, Chronos, qui s'enquiert de ce qui s'est passé, cite Ditonus à comparaître devant lui (c'est un magistrat), et entre dans sa maison pour interroger les femmes[3].

Acte V. — La mère de Fortunius essaye de fléchir Chronos en faveur de son fils; elle reçoit l'ordre de le faire amener[4]. — Chronos se fait redire par sa plus jeune fille, Alitua, les détails de cette aventure : sa colère redouble, il éclate en menaces. Tychia le supplie d'être indulgent : il est bon, il est père. Elle promet que Fortunius épousera la fille qu'il a enlevée[5]. — Philodoxus demande à Chronos la main de Doxia. Doxia, consultée par son père, déclare qu'elle voudra tout ce qu'il aura voulu. Le vieillard prononce alors ces paroles, qui sont comme la moralité de la pièce :

« Hoc volim scias, me non ex toto approbare virginem, et bellam, diu domi sedere. Quod etsi plerumque

1. Sc. I.
2. Sc. II.
3. Sc. V.
4. Sc. I.
5. Sc. II.

fiat, tum quod non adsit cui digne connubat, tum quod in grandiorem familiam malint rem suam, non tamen perinde laudarem abs te fieri; vel quia sola restes, quod quidem suspicione non vacuum est; vel quia cetera omnia, quæ in connubiis deliberandi causam solent afferre, longe cessent. Nam neque dos, neque affines, neque mores ulla ex parte se præbent, unde merito recuses nuptias [1]. »

Le caractère le plus frappant de cette comédie, c'est le bon ton qui la distingue : il n'est pas difficile d'y reconnaître l'imitation de Térence. Quel autre modèle eût inspiré ce langage simple et touchant qu'Alberti donne à l'amour? L'auteur moderne peut cependant revendiquer le mérite d'avoir prêté à cette passion des sentiments plus délicats, parce qu'ils sont plus purs : au lieu d'intrigues un peu embellies avec des courtisanes, il nous représente l'amour honnête, qui s'entoure de pudeur et de réserve.

Comme Térence et Plaute, Alberti indique par le nom de ses personnages le caractère qu'il veut leur donner : *Doxia*, c'est la fille jalouse de sa réputation; *Philodoxus*, c'est l'amant de Doxia; *Fortunius Thrasis* [2], c'est l'homme à bonnes fortunes, l'évaporé; *Frontisis*, c'est l'homme de ressources et d'expédients, l'homme de tête; *Ditonus*, c'est l'homme qui a deux paroles; *Chronos*, c'est le vieillard, le père de comédie, *Tychia*, la riche matrone; *Mnymia* est la femme de mémoire (elle reconnaît son mari), etc. C'était là un secret facile à

1. Sc. III.
2. Mot hybride : *Fortuna* — Θρασύς.

dérober. Ce que l'auteur n'a pu enlever à Térence, c'est son style et sa langue, Le style ne manque pas de vivacité, mais il est inégal. La langue, autant qu'on peut en juger par l'édition d'Alde, est fort incorrecte, quelquefois barbare [1].

Un homme qui jouit au xv[e] siècle d'une réputation presque égale à celle d'Alberti, Ugolini de Parme, de la noble famille des Pisani, philosophe, jurisconsulte, historien et poëte, cultiva comme lui, plus que lui peut-être, l'art de Térence. Dans un discours récité en 1437 à l'occasion de son couronnement, le panégyriste signale, parmi les titres de gloire d'Ugolini, « ses comédies si élégantes, si agréables et si gaies. » Ailleurs Ugolini est appelé « l'intrépide imitateur du style de Plaute. » Il paraît que, dans l'une de ses comédies, il faisait converser ensemble les instruments de cuisine : nous sommes à une époque où Aristophane commençait à être connu et goûté. De toutes les comédies de cet écrivain, une seule subsiste, c'est la *Philogenia* : il en reste plusieurs manuscrits, et elle fut même imprimée dans les dernières années du xv[e] siècle [2]. Cette comédie offre un intérêt réel, comme tableau de mœurs : pour l'exécution, elle nous paraît inférieure au *Philodoxios*. Si la langue en est moins incorrecte, le style en est moins naturel : il est en-

1. Exemples : minus liberalior.— Eccum eam.— Præ nunc. — Mi, au voc. fém. pour mea, etc.

2. In-4° goth. sine anno. — Cf. Tiraboschi, VI, p. 890 sqq. — Signorelli, III, p. 60. — Brunet (art. *Philogenia*) cite cette édition comme du premier âge de l'imprimerie en Allemagne. — La *Philogenia* fut sans doute composée avant l'année 1437, époque où fut prononcé le discours dont nous avons parlé.

taché d'un pédantisme scolastique, qui ne fut peut-être pas étranger au succès de la pièce dans les écoles du XVe siècle[1], mais qui contraste avec la franche imitation de Térence, principal agrément de l'autre comédie.

Un savant bibliographe prétend que cette pièce a dix actes, très-inégaux, mais distincts, tandis que les scènes ne sont pas distinctes[2]. Voilà une assertion bien invraisemblable : elle n'est nullement confirmée par le manuscrit que nous avons eu sous les yeux[3], et qui offre au contraire vingt scènes, sans distinction d'actes. Nous croirions plutôt reconnaître ici encore les cinq actes traditionnels, auxquels correspondraient les cinq phrases de l'argument[4]. Il faut avouer cependant que, dans le cours des actes, les scènes ne sont pas fort bien liées entre elles, et que le théâtre (si théâtre il y eut), devait demeurer vide plus d'une fois.

ACTE Ier (Enlèvement). — Épiphébus est amoureux de Philogénia; il fait ses confidences à Nicomius, qui l'engage à ne pas s'abandonner, comme

1. Ex. : Act. I, sc. I : « Ratione vivendum est, non autem, pariter ut belluæ, appetitui duci debent. Hoc vir et bellua interest. Ea enim ad quodcunque delectabile se accommodat; nos autem, qui animos cum diis communes habemus, uti ratione decet. » Etc.

2. Brunet, *loc. laud.*

3. Bibl. Nat., mss. n° 8364, in-8.

4. I. Philogeniam quum amaret Epiphebus.... eam domo abduxit. — II. Quumque quæreretur urbe tota, ad Euphonium traducta est.... — III. Vidit Epiphebus Philogeniam apud se esse non posse diutius.— IV. Hanc pro virgine dat Gobio.... — V. Itaque despondetur Philogenia, et Gobius ea potitur uxore.

les brutes, à ses passions sensuelles. Épiphébus ne se sent pas d'humeur à écouter cette morale, et se trouve trop jeune pour pratiquer les beaux préceptes des stoïciens : il remercie son ami, et combine les moyens de réussir dans son amour[1]. — Philogénia de son côté est fort éprise d'Épiphébus; et, seule à sa fenêtre, elle le cherche dans la rue, et se reproche de l'avoir un peu rebuté. Elle tient à son honneur, elle craint ses parents; mais elle a vingt ans, elle aime, et elle est brûlée de désirs. Elle se sent malheureuse d'être femme, de n'être pas libre[2]. — Épiphébus l'aperçoit et la salue tendrement. Philogénia croit devoir à l'honneur de son sexe de répondre d'abord avec froideur : elle lui parle d'un amour fraternel, d'un amour pur que les hommes ne comprennent pas[3]. Épiphébus ne se laisse pas intimider; il la supplie de l'introduire dans sa chambre, pour causer plus librement; elle le renverra dès qu'elle voudra. Philogénia ne trouve

1. Sc. I.

2. « Dii boni! cur nobis partum dedicastis? Eam ob rem duntaxat clausæ sunt nobis universæ voluptates, quas hæc promiscui sexus copula secum trahit.... Amore ardeo, parentes metuo. Virginitas quoque, ætatis meæ flos unicus, et summum decus, non me sinit voluntati meæ morem gerere.... Parentum negligentia peccandi causam affert. Quod enim viro maturam servare oportet usque ad annos sexdecim dici audio; ego vero jam vicesimum nacta sum, meam in rem malam! Ego carne et ossibus nata sum, ut ceteræ.... Sed quem deambulare huc sentio? Eia ipsus est.... » (Sc. II.)

3. L'expression est un peu crue : « Non amatis virgines, « nisi libidinem vestram ut expleant. » (Sc. III.) On voit par ces citations combien le ton de la *Philogenia* est au-dessous de celui du *Philodoxios*.

pas d'autre objection que les clefs et les verrous qui l'enferment. Aussi, lorsque Épiphébus lui propose de descendre par une échelle, ne sait-elle plus trop que dire : Quoi ! la nuit ! que dira-t-on de moi ? Si encore j'étais sûre d'être sincèrement aimée ! Hélas ! hélas ! Et elle pleure. Épiphébus pleure aussi, et jure de mourir si elle refuse. Elle descend ; mais (elle en atteste les dieux), c'est seulement pour n'avoir pas à se reprocher la mort d'Épiphébus. Il l'entraîne chez lui, et se promet de couler le reste de ses jours d'après les préceptes d'Épicure. — Le père et la mère de Philogénia, avertis par le bruit de cette fuite, se désolent et se mettent en quête de leur fille [1].

Acte II (Philogénia cachée). — Épiphébus est accusé de l'enlèvement ; son père disserte avec un ami sur l'incontinence des hommes [2]. — Euphonius vient avertir Épiphébus que sur lui tombent tous les soupçons, et lui offre de cacher dans sa propre maison Philogénia [3]. — Philogénia, laissée à elle-même, dans ce nouveau domicile, se plaint de la fortune, qui a sitôt troublé son bonheur : elle se voit déshonorée, et envie plus que jamais le sort des hommes [4].

Acte III (Projet de mariage pour Philogénia). — Il s'est écoulé sans doute quelque temps entre le deuxième et le troisième acte. — Les actives recherches du père de Philogénia ne permettent pas à Épiphébus de la garder plus longtemps ; il con-

1. Sc. IV.
2. Sc. I.
3. Sc. II.
4. Sc. III. Les scènes de cet acte sont assez mal enchaînées.

vient avec Euphonius de la marier : il ira trouver à la campagne Gobius [1], et lui proposera pour femme Philogénia [2]. — Ils entrent, et annoncent à la malheureuse leur projet : elle fond en larmes. Épiphébus essaye de la consoler en lui promettant une belle dot. Elle répond qu'elle l'aime mieux que toutes les dots du monde. Il lui explique qu'elle ne sait ce qu'elle dit, qu'elle ne peut être sa femme ; mais son honneur sera sauf : elle aura un mari. Au surplus, il lui promet de l'aimer toujours ; son mariage ne fera que faciliter leurs plaisirs, et en légitimer les fruits. En vain il s'efforce de rendre séduisante à ses yeux la vie infâme qu'il lui propose : Philogénia consent à tout, parce qu'elle aime, mais son consentement est plein d'amertume :

« *Epiph.* Consilium nobis superi dedere, quo tu mecum gaudeas perpetuo.... Virum tibi dare decrevimus, quocum uno honeste et jucunde vitam agere tibi liceat.... — *Philog.* Disperii, misera. — *Epiph.* .... Dotem nos opulentam tibi dabimus. — *Phil.* Heim ! malo te dotes quam omnes. Tu mihi dos eris ampla..... — *Ep*.... Tu nunc non es apud te.... Nec in hac re nostræ voluptates comminuentur. Tu enim imitari disces quod mulieres bonæ ac providæ factitarunt semper, quæ tutius amatore suo potitæ sunt, quum nuptui sint traditæ. Nam tum nihil metuunt, si gravidæ fiant : viri partum omnes præ-

1. *Gobius*, Goujon. Ce nom indique la stupidité du rustre auquel s'adresse Épiphébus. Les autres noms ont aussi une signification : *Épiphébus*, c'est le jeune homme en proie aux passions de son âge ; *Philogénia*, la jeune fille sensuelle ; *Euphonius*, le flatteur, le complaisant, etc.

2. Sc. I.

dicant. Et id legislatoris auctoritate comprobatum est.... — *Phil.* Ita cupio, misera[1]. »

Épiphébus la laisse avec son ami, et part pour la campagne. — Philogénia demande à Euphonius si Épiphébus l'aime toujours, si tout ce qu'il vient de lui dire n'est pas un artifice pour se débarrasser d'elle. Euphonius la rassure, et l'engage à chanter pour se distraire. Ils chantent ensemble[2].

ACTE IV (Proposition de mariage). — Épiphébus trouve Gobius et son frère s'entretenant de leurs vignes et de leurs blés. Il va droit à son but, et leur représente combien leur maison irait mieux, si Gobius faisait comme son frère, s'il se mariait. Gobius ne demande pas mieux, mais il veut une femme riche. Épiphébus le plaisante : pour prendre femme, ce n'est pas à la fortune qu'il faut regarder d'abord; c'est 1° à la sagesse, 2° à la beauté, 3° à la naissance et à la parenté, 4° en dernier lieu, à la fortune. Du reste, qu'il soit satisfait : Épiphébus a une femme à lui proposer, avec une belle dot. Quelles sont les prétentions de Gobius? « Je veux dix écus d'or. — Ils te seront comptés, j'en réponds. — Un lit avec les accessoires. — Tu l'auras, etc.[3] »

1. Sc. II.
2. Sc. III.
3. « Mi Gobi, ordinem prævertis in uxore deligenda.... Quatuor in muliere quærenda sunt : primum, quam sapiat, quam honesta et pudica sit; porro quam formosa; tertio quam originem habeat, et quæ affinitas; postremo, quantum afferat secum.... Sed dos ampla est.... Dotis quantum vis dari? — Decem aureos. — Ne metuas, dabuntur tibi. Ego spondeo. — Item lectulum cum ornamentis accessoriis. — Habebis, etc. » Sc. I.

Le mariage, nous allions dire le marché, est conclu sur l'heure. Sans avoir jamais vu sa future, Gobius en est amoureux. Épiphébus lui donne rendez-vous le lendemain chez lui pour le mariage ; cet intervalle paraît un siècle à l'impatient Gobius. — Épiphébus se retire, en se promettant bien de précipiter au plus tôt ce rustre dans le mariage [1], et il s'occupe de chercher une entremetteuse (*lena*) pour assurer ses plaisirs. Chemin faisant, il rencontre Arcia et Servia, causant ensemble de leurs gains et des moyens de les augmenter ; il les charge de tout préparer pour le mariage de Gobius et de Philogénia [2]. — Ces deux honnêtes femmes vont trouver Philogénia, et l'engagent à se confesser. Elles la mènent au temple [3]. — Nous assistons à la confession de Philogénia, nous entendons le prêtre parler à sa pénitente des dieux, de la foi chrétienne, et des commandements de l'Église [4]. Qu'on ne s'étonne pas de cette confusion, c'est un prêtre du choix d'Arcia ; il se permet des plaisanteries et entend comme il faut les cas de conscience. « Êtes-vous avare ? C'est le propre des femmes [5]. — Non. — Envieuse ? — Non. — Gourmande ? — Non. »

« *Phil.* — Nihil amo plus viles quam delicatas epulas. — Mea Philogenia, id quidem inconsultum est. Malo ova

1. « Agrestem hunc hominem conjiciam in nuptias. » (Sc. II.)
2. Sc. III.
3. Sc. IV.
4. « Diis eris gratissima.... Credis mandatis juris pontificii ?... Christianæ sectæ fidem approbas universam ? » (Sc. V.)
5. « Nam id est mulierum munus. » (*Ibid.*)

quam fabas, amygdalas quam cicera, pullum quam hirundinem... Damnantur duntaxat qui ingluviunt, devorant[1]. »

Tout va bien jusqu'au sixième commandement, mais quand Philogénia est interrogée sur celui-là, elle répond : « Hélas! hélas! » Et elle conte son histoire. Lorsqu'elle a terminé : « Ce n'est pas un péché, » dit son confesseur....

« Peccatum non est. Nam omnis actio, ut aut vitiosa aut virtuosa dici possit, voluntaria sit oportet. Quamobrem, si minime ad id turpitudinis te voluntas, si necessitas impulit, te innocentem esse dico. — Eia igitur Diis gratias habeo, quod semel absque noxa libidinem meam explevi. »

— Cette belle confession terminée, les deux courtisanes admirent la méthode expéditive de ce prêtre.

« Quæ ad rem pertinent rogat, non autem confabulatur, ut ordinis *sui* plerique solent.[2] »

Acte V (Le mariage). — Gobius reçoit, comme nouveau marié, les compliments et les quolibets de ses amis, et s'efforce de faire bonne contenance[3]. — Il est présenté à sa femme, et lui fait sa cour : on envoie querir l'officier public chargé des épousailles[4]. — Gobius et Philogénia sont mariés dans les règles[5]. — Epiphébus prend à part (on

1. Sc. v.
2. Sc. vi.
3. Sc. i.
4. « Qui sponsalibus publice præfectus est. » (Sc. ii.)
5. Sc. ii.

ne sait trop pourquoi, l'officier public qui les a unis, le met au courant de son intrigue, et obtient son concours pour en venir à ses fins. Il se retire : mariés et conviés se séparent[1].

Sans doute ce tableau offre plus d'un trait d'une vérité frappante. Voilà bien ces galanteries des jeunes gens de bonne maison, qui abusent d'une pauvre fille, puis croient se montrer généreux, et tout à la fois faire un calcul utile à leurs plaisirs, quand ils l'ont jetée entre les bras d'un manant.

« Si hoc ad effectum reddas, quemadmodum optamus, animo liberiore ceteræ deinceps virgines suî nobis copiam facient, quum intelligant nos amatrices, quibus satis abunde potiti sumus, viris collocare. Hæc res quoque apud omnes pia ac sancta censebitur, atque efferetur laudibus[2]. »

Faut-il voir dans ces cyniques paroles d'Euphonius à son ami la morale de la pièce? Nous ne le croyons pas. Étaler le vice dans toute sa nudité, n'est-ce pas le flétrir? Et la scène touchante, pathétique même, de la séparation d'Epiphébus et de Philogénia ne montre-t-elle pas dans son jour vrai le froid égoïsme de ces sensuelles amours? Malheureusement, cette situation, dont l'idée est belle, n'est qu'indiquée, et ne se soutient pas. On dirait que l'auteur a craint de sortir des limites de la comédie, en laissant trop longtemps les esprits sous une impression sérieuse et triste : aussitôt il se met en devoir de chercher à provoquer le rire.

1. Sc. IV.
2. Act. III, sc. I.

Mais quoi qu'il fasse, après le IIIe acte, on ne rit plus; il est impossible d'éprouver d'autre sentiment que l'indignation et le dégoût. On souffre de voir dégrader cette Philogénia, qu'anime un amour un peu sensuel, mais un amour vrai; elle est devenue touchante en devenant malheureuse. On aimerait à lui entendre exprimer après sa disgrâce quelques sentiments nobles et purs; mais non, ses dernières paroles sont d'une courtisane. Nous sommes loin de la comédie d'Alberti.

Il est probable cependant que ces peintures licencieuses et cette morale suspecte ne firent que contribuer au succès de la *Philogénia;* et il est certain que ce succès égala, s'il ne dépassa pas celui du *Philodoxios*. Ces deux comédies eurent au XVe siècle l'honneur singulier de fournir, avec Plaute et Térence, des extraits et des modèles de style à la *Margarita poetica* d'Albert de Eyb. Ce savant allemand, contemporain d'Alberti et d'Ugolini[1], jugeait ces deux pièces bien supérieures à toutes les autres comédies modernes, et mettait en première ligne le *Philodoxios*[2].

Entre le *Philodoxios* et la *Philogénia*, A. de Eyb donne quelques fragments d'une troisième comédie, qu'il confond dans les mêmes éloges, et sur laquelle nous ne trouvons ailleurs aucun renseignement. Elle a pour auteur Ronzi de Verceil, et pour titre, *L'hypocrite qui affecte un air triste*[3]. Serait-ce

1. Il mourut en 1479.
2. *Marg. Poet.* (pars II).
3. Com. *de falso hypocrita et tristi*, Mercuri Ronzii Vercellensis. Ce titre est expliqué par l'un des fragments qui est sans

une première et lointaine ébauche de *Tartufe?* Nous n'osons l'affirmer; mais quelques-uns de ces fragments tronqués le feraient croire. Qu'on en juge.

« Quid anxius quæritas, indolis adolescens bonæ? Estne forte quod pro te queam? Si a commissi labe lavatum ire te velis, adest quem tanta hominum frequentia stipatum cernis, vir religiosissimus, qui te abluat, et crimina procul pellat. Potes interea te huc intro dare, mecum ut paulisper consedeas, et exaudieris statim [1]. »

— Unde jam, furcifer? Dic unde profectus sies. Credo te viliorem e vili futurum, quo plus vives. Nescio quî me contineam. Quid ita longè diu absens desiisti copiam tuî facere? Cedo fide tuâ; intenti vos, socii, denique precor, este : quas absentiæ suæ miser causas enarret? — Profectus sum ad ipsa Deorum templa, ut accusarem meme : illìc innumeræ omni facinorum genere matronæ graves, defatigantes sacros longis auscultationibus viros, defatigantes inquam sacros ambagibus viros. Hæ quidem nihil effecisse putant, nisi pinguius evomant cuncta, ab ovo Tyndaride sermones suos passim resumentes. Itaque mihi tempus furatum est, ut tibi detentus sim diutius quam forte cuperes. »

— « Lues, si me fata sinent; nec impræsentiarum eva-

doute un monologue de l'hypocrite : « Oportet ut bene falsus sis; « modicum te facias tristem; haud quidquam est quod tibi tantum « fidei præstet. » — Nous avons cherché dans les biographies et nous n'avons pu découvrir ce qu'était ce Ronzi, à moins que ce ne soit le même qu'un certain Mathieu Rontho, frère olivétain, traducteur de la *Divine Comédie* en vers latins, mort en 1443. Mais il ne paraît pas qu'il soit né à Verceil, et la *Biog. univ.* cite de lui des vers où il se nomme *Rompto Mathæus.*

1. N'est-ce pas l'*hypocrite* qui parle?

des, crede. — Proh Deum, miseremini. Sinite ut abeam, nunquam rediturus quippe. — Sunt hi ne religionis mores? — Ah! probi viri, me sinite. Miserationibus commissum vestris me suscipite. Saltem professionis meæ vos moveat religio.... — Deliberemus, socii, qua pæna plecti vir ipsus debeat, ne impunis eat. Quid censes, Leni? Tu dehinc, quid Ronzi? — Egone prius dicam? Primus, postquam lubet, meo judicio, tanto sceleri statuam condignas pænas : hortor ut, qua deliquit parte, luat. — Tu crudus es nimium : nam quisquis in hosce, quorum ultores sunt Dii, manus injicit, profecto consilio caret. — .... Si ad ea solum inspiceremus, quæ meritus es, non evaderes quin te in malum daremus usque ad necem; verum ipsa optimi Dei nostri miseratio, cujus spe cuncti fatales degimus, indulgentia te dignum potius facit. »

Nous aurions pu, à l'aide de ces fragments et de quelques autres, essayer de reconstruire l'intrigue de la pièce : nous nous en sommes bien gardé. Nous avons mieux aimé extraire et citer les passages qui nous ont paru les plus significatifs, que de les torturer pour leur faire dire plus qu'ils ne disent. S'agit-il ici d'un homme attaché à l'Église par quelque fonction, engagé ou non dans les ordres[1]? Ou bien s'agit-il seulement d'un simple parasite[2] (comme

1. Il a parlé du *respect de sa profession.* Ailleurs on trouve : « Bacchico quidem liquore jamjam, puto, moveris, plus satis « quam luxuria. Istæc amodo, te precor, aliena facito. Tuum « tintinnandi officium sit, idque perpetuo serva.... Dii te per- « dant, importune! Non es veritus Deum, tuæ professionis « prorsus oblite? »

2. « Didici parasitos oportere æripedes esse, et asellorum « aures habere. » Mot qui se trouve probablement dans la bouche de l'*hypocrite* lui-même.

notre *Tartufe*), qui se fait de la religion un voile pour ses vices, et dont quelques jeunes gens entreprennent de démasquer et de punir la fourberie? C'est ce qu'il nous paraît difficile de discerner. Mais nous ne saurions voir autre chose dans cette pièce qu'une peinture énergique de l'hypocrisie religieuse.

Nous citerons encore quelques comédies écrites dans la première moitié du xv[e] siècle, qu'Albert de Eyb ne mentionne pas, et qui cependant ont laissé même après lui quelques souvenirs.

Parlons d'abord de celle que composa, entre autres ouvrages latins et italiens, l'un des hommes les plus laborieux et les plus respectés de ce siècle, Léonardo Bruni d'Arezzo. Il a devancé dans l'imitation de la comédie ancienne Alberti et Ugolini : quand les dates n'établiraient pas son antériorité [1], sa comédie la ferait soupçonner. La langue en est plus rude [2], et la contexture du drame atteste plus

1. Il naquit en 1369 et mourut en 1444. La naissance d'Alberti est postérieure de près de trente ans à celle de L. Bruni, et le *Philodoxios* est de 1418 environ. — La *Philogénia* n'est probablement pas de beaucoup antérieure à l'année du couronnement d'Ugolini (1437).

2. Le prologue atteste, de la part d'un latiniste, une singulière ignorance de la prosodie :

Servorum mores, ancillas corrigo. . . . . . .
Sive suos fallant phaleratis turpiter *heros*
Verbis, ut *prædium* vendant, *lenones* alendo;
Ipse monere patres *velim*, ne *pravis* habenas
Indulgent liberis, nec iners *futura* senectus
Hos premat demum. . . . .

La pièce est moins incorrecte : l'auteur paraît plus exercé à écrire en prose qu'en vers.

d'inexpérience. Ce n'est pas que Léonardo Bruni n'eût assez étudié les comiques de l'antiquité : il connaissait, non-seulement Plaute et Térence, mais Aristophane, et il avait traduit les *Acharniens*[1] ; il est l'un des premiers qui s'attachèrent, en Europe, à l'étude et à la reproduction des poëtes grecs. Il eut le bon sens de s'arrêter, pour la comédie, aux Latins, et de les imiter de préférence dans sa *Polyxène*. Le sujet de cette pièce est un peu commun; les plaisanteries en sont le plus souvent grossières, plutôt dans le goût d'Aristophane que dans celui de Térence et même de Plaute, ses modèles. Nous insisterons néanmoins sur cette pièce, parce qu'elle est, sinon la meilleure, du moins l'une des plus anciennes qui aient été composées en Italie. C'est aussi, de toutes, celle qui paraît avoir été le plus répandue à la fin du xve siècle. En effet, par une bizarrerie inexplicable, cette pièce, dont A. de Eyb ne fait pas mention, a été bien plus souvent imprimée, et cela en Allemagne, que le *Philodoxios* et la *Philogénia* : on en compte près de dix éditions publiées à cette époque[2]. Dans ces éditions, la *Po-*

1. Cf. L. Bruni Aretini *Opp.*, Ed. Mehus, t. I, p. LXXX, p. C., sqq.— Le savant éditeur ne connaissant que le titre de la comédie que nous allons analyser, suppose à tort que c'est une imitation d'Aristophane — Cf. sur l'auteur Tirab. VI, p. 698, 890 sqq. et *Biogr. univ.*

2. Le *Catalogue de la Bibl. dram. de Soleinne* en cite une de 1478, *sine loco*. — Brunet affirme qu'il y en eut au moins six à Leipsick, de 1503 à 1515, et une à Vienne en 1516. M. le baron Taylor possède trois exemplaires de trois éditions distinctes, dont l'un est couvert de notes manuscrites de Mélanchton. Il a bien voulu nous les communiquer : nous le prions d'agréer ici nos remercîments.

lyxène[1] est divisée en cinq actes et chaque acte en plusieurs scènes; tout porte à croire que cette division vient de l'auteur lui-même. Cela ne nous autorise-t-il pas à supposer, comme nous l'avons fait, une semblable disposition dans les pièces que nous avons précédemment étudiées?

Acte Ier. — Le jeune Gracchus est allé la veille à l'église[2]; il y a vu Polyxène et en est tombé sur-le-champ amoureux[3]; il est décidé à tout faire pour la posséder. Son esclave Gurgulio prononce quelques mots en *a parte;* Gracchus l'aperçoit et court vers lui : il ne peut avoir d'autre confident. — La deuxième scène ne se lie pas très-bien à celle qui précède; et, dans l'intention de l'auteur, elle doit être plutôt simultanée que postérieure. Tandis que Gracchus pense à Polyxène, celle-ci de son côté pense à Gracchus, et elle envie la liberté des hommes en termes qui ont certainement inspiré la *Philogénia* d'Ugolini :

« Nisi me honestatis quædam religio et paterna pietas cohiberet, profecto in ipsos effreno ore prorumperem, *sibi*que haud aliter ac par est succenserem, quí quo pacto nos puellas potius quam mares inter domus parietes *oppriment*, ignoro.... Posthac asserunt se istuc facere pudicitiæ nostræ conservandæ causa; quod quantum sit

1. Ces éditions portent pour titre : *Comedia Poliscene per Leonardum Aretinum congesta* (alib. *collusa*); ce qui, au premier abord, semble signifier : *Comédie à plusieurs scènes.* Il nous a paru évident que *Poliscene* était *Polyxène* : c'est le nom de la jeune fille de la pièce. — D'autres fois le titre est *Calphurnia et Gurgulio.*

2. « Ad delubra deorum. » (Sc. I.)

3. « Concalui illico. » (*Ibid.*)

a veritate absonum, non me latet. Nonnunquam tamen nos deorum delubra pedetentim ducunt visere, fratrum audire confabulationes, portenta inferorum superorumque in pulpitu clamantium. Sed aliud quidem nos intus cruciat magis. Et quod magis magisque exsecro, quum viam ita pudicè ambulamus, circumquaque caput ipsum velo abditæ, adolescentium turba nos contemplari moliuntur....[1] »

— La troisième scène n'est autre chose que la continuation de la première. Nous retrouvons Gracchus et Gurgulio, dont l'entretien n'a pas fait un pas durant le monologue de Polyxène : « Hé! hé! Gurgulio, m'entends-tu? — Vous voici, maître comme vous êtes triste depuis quelque temps! » Gracchus en convient, lui demande de l'aider, lui recommande de n'avoir pas peur de son père, puis :

« .... Rimax es intellectu. — Nullus audio. — Heus! heus! Gurgulio, quo abis? Audi nunc quidem. — Quo abeam? Vanus es. — Pubescente heri sole, ut vult religio, commeabam ad sacrificii spectaculum. Illìc forte interspicio virginem quamdam, he! hem! — Timeo quorsum hæc suspiria evadant. »

Gurgulio a raison de craindre : en effet, Gracchus est fou de cette jeune fille; il veut « ou l'avoir pour épouse, ou la posséder de quelque façon que ce soit[2]. » Et c'est sur l'adresse de son esclave qu'il compte pour en venir à ses fins. En

1. Sc. II.
2. Hanc equidem uxorem mihi dari, aut alia via potiri expeto. » (Sc. III.)

vain Gurgulio lui énumère les obstacles, la sévérité de son père, l'innocence de la jeune fille, la méchanceté de la mère, Gracchus lui confie qu'il a déjà ramassé quelque argent, à l'insu de son père, et lui promet une bonne récompense. Cela détermine Gurgulio, qui va s'entendre avec Tharatantara, une vieille qui était nourrie à la maison de Gracchus. — Précisément il la rencontre comme elle sort du bain. Tharatantara fait des difficultés : elle a peur d'être battue par le père, si elle vient à débaucher le fils. L'espérance du gain que lui fait envisager Gurgulio lève tous ses scrupules. L'entretien se termine par un gros baiser de Gurgulio, que la vieille reçoit en affectant de se courroucer[1]. — Tharatantara se moque fort en elle-même de la mère de Polyxène, Calphurnia, et de son austérité[2] : elle a cru bien faire de garder si strictement sa fille, et voilà qu'elle la mène « aux grandes cérémonies de l'église[3], » pour y voir et y être vue !

Acte II. — Le lendemain, Gracchus demande à Gurgulio où en est son affaire. Au milieu de longueurs inutiles et de grossières plaisanteries, Gurgulio apprend à son maître qu'il s'est entendu avec Tharatantara : la vieille consent à l'aider, pourvu que ce soit pour le bon motif. Gracchus ne demande pas mieux que d'épouser Polyxène. Il s'éloigne, en voyant venir son père, Macharius[4]. — Macharius est un vieux soldat qui cultive une vigne dans la campagne de Tusculum. On croit, dit-il,

1. Sc. IV.
2. « *Pitagora* Calphurnia. » (Sc. V.)
3. « Ad spectaculum majorum nostrorum rituum. » (*Ibid.*)
4. Sc. I.

que les soldats sont des paresseux : quelle calomnie ! Il énumère les fatigues qu'il a supportées; il montre (au public apparemment, car il n'a pas d'interlocuteur, et il dit « citoyens[1] ») il montre ses cicatrices; il demande si c'est à ne rien faire qu'il a gagné sa fortune. Encore cette fortune, on ne l'en laisse pas jouir : ce sont tous les jours nouveaux impôts, au nom du préteur, au nom du prince. Il est malheureux. Mais il voit son fils, cela le console.

Acte III. — Tharatantara, que nous croyions chargée pour Calphurnia d'une proposition honnête, vient l'entretenir de l'amour de Gracchus, et lui propose de l'argent si elle veut livrer sa fille. Calphurnia entre en fureur, la traite comme elle le mérite, et la met à la porte[2]. — Tharatantara est fort embarrassée pour se présenter devant Gracchus. Gracchus l'aborde et veut savoir le résultat de sa démarche. Elle avoue qu'elle n'en a obtenu aucun; Calphurnia est une Mégère, une Tisiphone; elle est la femme de Cerbère, ou digne de l'être. Mais elle fera une nouvelle tentative et compte réussir; elle verra en secret Polyxène et déploiera toute son éloquence[3]. — Macharius demande à son fils s'il n'est pas venu quelque percepteur; il a peur « que le fisc ne dévore tout ce qui lui reste dans ses greniers[4]. » Son fils le rassure.

1. « Videte, cives, cicatrices meas..... existimate an otio, « ignavia, desidia et dormitione, an labore ac longa vigilia « rem meam omnem nancisci oportuerit. » (Sc. II.)

2. Sc. I.

3. « Omnem ciceronianæ eloquentiæ accumulabo locum. »

4. « Quidquid in horreis superest, nobis corrodet fiscus. » (Sc. III.)

Acte IV. — Le jour suivant, de grand matin, Tharatantara annonce à Gracchus qu'elle va voir Polyxène, tandis que sa mère est à l'église[1]. — Elle frappe à la porte de la maison de Polyxène, qui la fait entrer; alors elle met en œuvre tous les moyens de séduction pour entraîner au mal cette jeune fille innocente[2]. Elle lui dit que Gracchus l'a vue, qu'il l'a trouvée la plus belle de toutes les femmes, qu'il l'adore, qu'il est malade d'amour, qu'il ne dort plus, etc. Alors Polyxène :

« Num ista ex animo ac vere dicis, Tharatantara? — Certum. — Noli me, obsecro, verbis seducere. — Quid anum seducere adolescentulam? — Vin tibi unum credam verbum actutum? — Cede dexteram, non sum aliis similis, nondum quidem ingenium nosti meum, quam sit ad res ejusmodi callidum ac taciturnum. Non capitur facile. — Auch! — Quid dixti, gnata? Mallem emori, priusquam ex me resciseeret quispiam. Non extimescas.... — At vereor. — Parce vereri. Nescis quîcum loqueris. — Scio; verùm si.... — Haud sciet mater. — Pridiè, ubi illum inspexi.... — Cedo, intrepidè, pupa electa, mens mea, rosa mea, habeo quod volo. »

L'aveu est échappé; Tharatantara s'empresse de demander un rendez-vous pour le lendemain, aussitôt après le départ de la mère. Polyxène ne se fait pas prier; mais, déjà dissimulée, elle veut que son amant croie la surpendre[3].

Acte V. — Tharatantara conte à Gracchus l'heu-

1. Sc. i.
2. Sc. ii.
3. « Mitte orare; cedo, veniat, ac finge me insciam. » (*Ibid.*)

reuse nouvelle et lui donne quelques avis[1]. — Calphurnia sort de chez elle furieuse et se plaint que Gracchus ait déshonoré sa fille[2]. Elle va trouver Macharius. Elle le rencontre; alors de pleurer et de menacer d'un procès, si Gracchus n'épouse pas sa fille. Le père consent, et s'adressant pour la seconde fois au public :

« Vos valete et plaudite. Nec exspectetis nuptias ac hymenæum parari, omnia intus expedientur. Iterum valete, valete. »

Un historien qui vivait au commencement du xv[e] siècle, Pierpaolo Vergerio, écrivit dans sa jeunesse *Paul, comédie destinée à corriger les mœurs des jeunes gens.* « J'aime mieux, dit l'auteur dans le prologue, travailler sans résultat que de recueillir les fruits de l'oisiveté; car on ne trouve que des esclaves infidèles, des camarades égarés, des parents crédules[3]. » Une expérience précoce avait sans doute dicté ces paroles. Le prologue seul nous a été conservé : il indique suffisamment ce qu'était la pièce, le tableau des erreurs d'un jeune homme livré à l'oisiveté.

1. Sc. I.

2. « Vi oppressit mulierem. » (Sc. II) Est-ce un simple soupçon de la mère, après le départ de Tharatantara? — ou bien cette scène a-t-elle lieu après le rendez-vous? Cela n'est pas clair.

3. Postremo satius esse sentit, frustra se
Laborare, quam gratis otiosum agere; esse
Servos infidos, sodales devios, parentes credulos.

(*Paulus, com. ad juvenum mores corrigendos.* — Cf. Apost. Zeno, *Diss. Voss.*, I, p. 59. — Tirab. VI, p. 890 sqq.)

Signalons encore une comédie latine de cette époque : *Fraudiphila*, conservée manuscrite à la bibliothèque de Modène. Elle a pour auteur un certain Ant. Tridentone. Un autre Antonio, né à Parme, composa aussi vers le même temps des comédies latines qui sont perdues[1].

Dans l'ancien théâtre italien, nous ne trouvons encore aucune pièce imitée de l'antiquité, à moins qu'il ne faille considérer comme telle une comédie en tercets, imprimée en 1523, mais dont Riccoboni fait remonter la composition jusqu'au temps de Dante : la *Floriana*[2]. A coup sûr, nous ne rangerons pas parmi ces imitations la *Catinia* de l'historien Secco Polentone : ce n'est autre chose qu'un dialogue dans le genre de *Moralités*, moins l'allégorie[3].

1. Tirab. VI, p. 890 sqq.

2. Riccob., *Th. ital.*, ch. IV. — Des critiques plus exacts ont contesté à la *Floriana* une si haute antiquité (Maffei, *Esam. al Fontan.*, p. 54. — Bonafous, *Politian.*, p. 50). — Nous n'avons pu nous procurer cette pièce, mais nous doutons fort qu'elle forme dans notre sujet un *desideratum*.

3. Secco Polentone, mort en 1463, avait composé cette petite pièce en prose latine, sous le titre de *Lusus ebriorum*. Elle fut traduite par son fils et imprimée à Trente en 1482 sous le titre de *Catinia commedia*. Voici le sujet : une querelle s'élève entre le cabaretier Bibio et le marchand de vaisselle Catinio; Lanio, cardeur de laine, et le pêcheur Bibio y prennent part; un habile parleur, le charlatan Questio, est choisi pour arbitre. La discussion roule sur ce point : quelle est la meilleure vie, de celle du négoce, des armes et des lettres, ou de celle de la crapule? L'arbitre se prononce pour ce dernier genre de vie; mais l'auteur a bien soin de nous avertir que la morale de sa pièce n'est pas dans le dénouement (Cf. Ap. Zeno, *Not. al Fontan*, p. 358. — Tirab., VI, 784 et 890 sqq.).

On voit quels efforts avaient, dès le milieu du xve siècle, été tentés pour substituer à l'art dramatique du moyen âge un art plus savant et plus poli. Le culte seul de l'antiquité pouvait inspirer l'imitation de Sénèque; mais combien ces lettrés et ces érudits, tous hommes d'esprit, presque tous aussi hommes de plaisirs, ne devaient-ils pas être plus vivement sollicités par les beautés moins sévères et plus vraies de Plaute et de Térence! Ainsi se trouvaient reproduites dès lors, pour ne plus périr, les traditions de la comédie latine. Ces premières imitations, faites en une langue morte, sont naturellement fidèles et un peu timides; néanmoins, elles ne sont pas tellement serviles qu'elles ne portent le cachet de leur époque et ne puissent passer pour autant de tableaux des mœurs contemporaines.

En dépit de leurs qualifications de citoyens romains ou athéniens, d'esclaves, d'affranchis, les personnages en sont plutôt modernes qu'anciens. Ce ne sont plus les perpétuelles intrigues de jeunes nobles avec des courtisanes, qui demeurent telles, ou sont reconnues libres : amants et amantes sont des personnes libres, et il n'existe d'autre obstacle à leur union que les obstacles qui se rencontrent dans les sociétés modernes, les distinctions de naissance ou de fortune, un âge trop tendre, la volonté d'un père. Le théâtre de ces intrigues n'est plus la hideuse maison du *leno;* s'il est encore question d'entremetteurs, ce n'est plus que par accident et par exception. La délicatesse des sentiments exprimés dans le *Philodoxios;* la scène du confesseur, dans la *Philogénia*, et ce libertinage

de gentilhomme, qui fait le fond de la pièce; la satire de l'hypocrisie religieuse contenue dans la comédie de Ronzi; cette passion de la *Polyxène*, qui naît dans un lieu devenu, en Italie, dès l'époque de Dante[1], le lieu ordinaire des profanes rendez-vous, dans une église; cet inévitable mélange de paganisme et de christianisme, qui forme dans tous ces drames un si singulier contraste; tout cela ne nous laisse-t-il pas apercevoir, à côté des souvenirs de l'antiquité, la pensée présente de l'Italie du xve siècle? Mais ce qui trahit le plus, à nos yeux, une moderne origine, ce sont les plaintes de Polyxène et de Philogénia, ce sont ces protestations passionnées de la femme qui se révolte contre l'inégalité de sa condition, et qui semble déjà dénoncer la tyrannie de l'homme.

1. Cf. *Vita Nuova*.

CHAPITRE IV.

Imitations du théâtre ancien à la fin du xv[e] siècle et premières représentations dans le goût de l'antiquité

Nous sommes arrivé à une époque décisive dans l'histoire de la renaissance du théâtre ancien en Italie. Jusqu'au milieu du xv[e] siècle, qu'avons-nous observé? Des entreprises érudites, des essais isolés, qui jouissent un instant d'un véritable succès, puis voient leur célébrité se renfermer dans un cercle étroit, ou même s'effacer peu à peu, et faire place à l'oubli : à quelques années de là, le docte Scaliger n'en soupçonnait même pas l'existence [1]. L'antiquité n'était pas encore assez généralement connue pour que le goût de son art dramatique pût se répandre rapidement. Mais la diffusion des manuscrits, l'élan imprimé à leur étude par les Pétrarque, les Boccace, les Pogge, les Philelphe, l'établissement de nombreuses académies, cet immense enthousiasme pour Rome et la Grèce, qui passa des savants aux princes, des princes aux courtisans et au reste de la société polie, tout cela préparait les esprits à comprendre

1. Il se fait une loi de citer tous les poëtes morts à l'époque où il écrit « *modo ejus scripta exstent hic*, » et il ne cite que les tragédies de Q. Stoa, et une comédie du xvi[e] siècle, *Rhodophilus* (*Poet.*, VI, 4).

et à goûter un art différent de celui du moyen âge. Ce que n'avaient pu faire, faute d'ensemble et de continuité, les imitations savantes des Mussato, des Corrario, des Léonardo Bruni, des Alberti, des Ugolini, va s'accomplir sous leurs successeurs, qui, cependant, paraissent avoir été doués de talents moins distingués. C'est à peine si nous aurons encore à signaler en ce genre, jusqu'à l'apparition des premières pièces régulières en langue italienne, une ou deux œuvres d'un vrai mérite. Mais un mouvement général s'opère; et, grâce à quelques seigneurs, également amis des plaisirs et des lettres, l'art dramatique de l'antiquité va retrouver éclat et faveur. Sa cause fut gagnée le jour où les pièces de Térence et de Plaute, traduites en langue vulgaire, furent jouées avec pompe devant un auditoire élégant et choisi. Longuement préparé par des savants, ce succès fut décidé par des hommes du monde. D'heureux génies vinrent l'achever : en s'inspirant des pièces anciennes pour en composer de nouvelles, ils popularisèrent un art peu connu, et lui assurèrent un durable triomphe.

Cependant l'art du moyen âge eut encore à cette époque de beaux jours, au sein même de l'Italie, et dans une ville dont le goût prononcé pour les lettres anciennes semblait devoir l'exclure, dans la Florence des Médicis. C'est à Florence que les *Mystères* paraissent avoir été représentés avec le plus de pompe; c'est à Florence qu'ils furent le plus vivaces. On se souvient de la fameuse représentation de *l'Enfer*, sur un pont de l'Arno. Au xve siècle, de semblables mystères se jouaient encore dans cinq occasions solennelles : les quatre districts de la ville

en faisaient les frais chacun à la fête de leur saint; et en l'honneur de saint Jean, patron de Florence, la ville entière s'imposait. Souvent aussi des citoyens riches donnaient au peuple de ces spectacles pour capter sa faveur ou lui faire admirer leur magnificence. La plus brillante de toutes ces représentations fut celle du drame de *Saint-Paul et Saint-Jean*, composé par Laurent de Médicis, et peut-être joué par lui et ses enfants[1].

Au temps même où des pièces anciennes se jouaient, traduites ou non traduites, à Rome, à Ferrare, à Mantoue, dans quelques autres villes d'Italie, Florence ne connaissait que les *Mystères*. Dans les dernières années du xve siècle, il s'imprima un recueil des *Mystères florentins*, avec des figures sans doute : un prieur des bénédictins le trouva dans une cellule de son couvent, et l'envoya au duc de Ferrare, Hercule Ier, en 1503 : « Ce n'est pas, lui disait-il, que je croie Florence supérieure à Ferrare dans l'art d'ordonner des représentations, mais j'ai voulu faire voir à votre seigneurie la différence de ses jeux et de ceux de Florence, qui, dans les choses pieuses, mêlent des bouffonneries[2]. » Le bon père jugeait comme Boileau : il aimait encore mieux les représentations franchement profanes de la cour de Ferrare, que les spectacles dévots de Florence, avec leurs *ornements égayés*.

1. Roscoe, *Vie de Laur. de Méd.*, c. v. — Tirab., VI, 895 sq. — Ginguené, III, 512 sq.
2. Ap. Tirab., VI, 911.

§ I. Y a-t-il eu des représentations de drames anciens ou imités de l'antiquité avant le milieu du xv[e] siècle?

C'est surtout par des représentations que se propage, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, le goût du théâtre ancien. Jusque-là, il n'avait guère été entretenu que par la lecture des œuvres anciennes ou de leurs imitations. Toutefois, n'y eut-il pas avant cette époque quelques représentations des unes et des autres? Plusieurs savants[1], ne trouvant aucune preuve positive d'un tel fait, le nient hardiment. D'autres s'appuient sur certaines conjectures pour l'affirmer. La question est délicate et peu éclaircie : la négation a contre elle la vraisemblance, l'affirmation n'a pas toujours pour elle des arguments bien décisifs. Nous nous bornerons à exposer rapidement les raisons qui peuvent être données de part et d'autre, et à faire ressortir celles qui nous paraîtront le mieux fondées.



Et, d'abord, on a dit que les comédies de Hrosvitha avaient été jouées par elle-même et quelques-unes de ses compagnes, au x[e] siècle, dans le couvent de Gandersheim. Un critique croit voir en quelques endroits de ce recueil dramatique des *didascalies*, c'est-à-dire des instructions destinées au jeu des acteurs[2], et certains mots à l'adresse du

1. Notamment Tiraboschi (IV, 440; VI, 895).

2. Magnin, *Th. de Hrosv.*, *Gallican.*, sc. v : *Introducuntur honorifice ; ibid.*, sc. vii : *Collectim comitantur.*— L'ancien éditeur, Conrad Celtès, lisait : *Introducantur*, *comitentur.*

spectateur, pour fixer son attention, soit sur une situation pathétique, soit sur différents détails de la mise en scène[1]. Un autre se plaît à nous représenter « le théâtre sacré de ces représentations,... la longue rangée des moines debout dans la nef, avec leurs robes noires, leurs têtes rasées et leurs cuculles; les grandes dames aux diadèmes emperlés, aux lourdes robes;... les princes de la cour impériale, assis dans le chœur; enfin, sous le porche, la foule pressée des manants, des bourgeois, des artisans, et quelques serfs de la puissante abbaye. » Cela lui rappelle Esther jouée à Saint-Cyr[2]. N'y a-t-il pas un peu de fantaisie dans ce riant tableau? L'ingénieux critique semble lui-même l'avouer : si, toute réflexion faite, il affirme la représentation, il n'ose pas soutenir qu'elle se soit faite dans l'église.

A vrai dire, si spécieuses que soient les raisons énoncées par le premier de ces écrivains, son opinion ne repose que sur des hypothèses : l'opinion contraire ne saurait s'établir que sur d'autres hypothèses. Examinons, en effet, les objections d'un

1. *Ibid. Callim.*, sc. VIII : *Expavete.* « Apostrophe aux spectateurs, preuve nouvelle et décisive de la représentation de ces drames. » (C. Celtès lit ou corrige : *Expaves*). — *Gallican.*, sc. X : *Ecce in introïtu nostro proruunt romani agricolæ, insignia laudum ferentes ex more.* « Hrosvitha, toujours préoccupée de plaire aux yeux, ménage aux spectateurs l'appareil d'un triomphe romain. » — *Callim.*, sc. VIII : *Quam subito receptus est cœlo!* « Voilà un jeu de scène qui ne peut que donner une idée fort avantageuse de l'habileté du machiniste de Gandersheim. » — M. Magnin voit un autre « compliment aux talents du machiniste, » *ibid.* sc. IX : *Citius dicto evanuit.*

2. Phil. Chasles, *Rev. des Deux Mondes*, 15 nov. 1839.

troisième critique. Les préfaces de Hrosvitha, dit-il, ne parlent pas de drames joués, mais d'un « livre sous forme dramatique[1]; » comme si toute comédie, représentée ou non, n'était pas un livre. Il tourmente une phrase où il est question des comédies de Térence *lues* ou *récitées*, pour lui faire dire qu'on les *récitait* autrefois, et qu'on ne faisait plus, au temps de Hrosvitha, que les *lire*[2]. Enfin, il triomphe en considérant les drames eux-mêmes, en signalant les nombreuses preuves d'inexpérience qui s'y rencontrent, les personnages mal désignés, les divisions d'actes et de scènes non observées, le lieu de l'action non indiqué, le théâtre souvent vide, et une foule d'irrégularités et de bizarreries plus ou moins graves. Mais, s'il suffisait de constater tous ces défauts pour prouver que les comédies de Hrosvitha n'ont pas été jouées, combien, à plus forte raison, ne pourrait-on pas douter de la représentation de certains *Mystères!* Or, écoutons le même critique, quand il nous décrit, avec pleine connaissance de cause, la mise en scène de ces sortes d'œuvres dramatiques; parce que le dia-

1. *Liber dramatica serie contextus*. Cf. Ed. Duméril, *Orig. lat. du th. mod.*, p. 16.

2. Sunt etiam alii sacris inhærentes paginis, qui.... Terentii figmenta frequentius *lectitant*. Unde ego.... non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt *legendo;* quo eodem dictionis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum *recitabantur*, laudabilis sacrarum castimonia virginum.... celebraretur. » (*Ibid.*, p. 17.) Le mot *recitabantur* ne s'applique-t-il pas aussi bien, dans cette phrase, à l'époque de Hrosvitha, qu'aux temps antérieurs? D'ailleurs *recitare*, même dans le latin de Hrosvitha, signifie-t-il *représenter?* N'est-ce pas un simple synonyme des mots déjà employés, *legere, lectitare?*

logue n'y est pas encore continu, parce que souvent « ce qu'il était trop difficile de dialoguer avec quelque vraisemblance restait en récit et se fondait dans la versification[1], » doute-t-il que ces *Mystères* aient été représentés? Il n'a garde de le faire, il cite même des témoignages attestant qu'ils furent joués, et il explique fort bien ces marques d'inexpérience. Si la pauvre abbesse de Gandersheim, qui n'avait guère étudié de Térence que le style, et qui, pour le reste, s'inspirait bien plutôt des *Mystères* et des *Légendes chrétiennes*, n'a pas mieux entendu que ses contemporains la composition dramatique, faut-il donc s'en étonner? Et les défauts, qui n'empêchèrent pas de jouer les Mystères, peuvent-ils servir de preuves contre la représentation des comédies de Hrosvitha?

Il ne paraît pas possible que les élégies dramatiques du XII[e] et du XIII[e] siècle aient été jouées régulièrement. En effet, soit que leur auteur ne sût pas couper assez habilement le dialogue pour que la suite en fût bien claire, soit qu'il se méfiât de l'intelligence du lecteur, il faisait le plus souvent entrer dans la mesure de son vers le nom des interlocuteurs et toutes les indications de temps, de lieu et d'action. Un des critiques que nous avons déjà cités, et qu'il faut toujours interroger pour ce qui concerne l'art dramatique au moyen âge, propose ici une conjecture fort ingénieuse. Il rappelle les représentations qui avaient lieu dans les théâtres de Rome, sous l'empire; ce *canticum*, espèce de *libretto* que débitait un crieur sur le devant de la

1. Ed. Duméril, *Orig. lat. du th. mod.*, p. 70.

scène (*le thymélé*), et qui était interprété sur l'*orchestre* par les gestes d'un seul pantomime, exécutant tour à tour tous les rôles de la pièce. Il signale plusieurs chansons narratives du moyen âge, qui durent servir d'explication orale à des représentations mimiques. Il rappelle des jeux analogues, qui se sont conservés longtemps en Angleterre, les *pageants*. Et il se demande si les poëmes dont nous parlons, n'ont pas été mimés de la même manière : « Peut-être, dit-il, ces narrations, qui tiennent à la fois du drame et du fabliau, étaient-elles les *cantica* explicatifs de pantomimes jouées dans les écoles[1]. »

Il est en effet assez naturel de supposer que ces œuvres ont été écrites, non pas seulement pour être lues en particulier, mais pour être débitées à haute voix, dans des réunions érudites : un lecteur habile, changeant à propos d'intonation, et variant sa voix, pouvait à lui seul figurer tous les personnages ; il pouvait accompagner ses paroles de gestes, et mettre en action même les récits. Bien des raisons nous semblent venir à l'appui de cette hypothèse.

En lisant ces œuvres moitié dialoguées, moitié narratives, on est frappé d'abord de la prépondérance du dialogue sur la narration, puis de la vivacité singulière de cette narration : tous les verbes sont au présent de l'indicatif, comme pour indiquer un acte qui se fait au momeut même où chaque phrase est prononcée. Il y a d'ailleurs bien des exemples de ce genre de récitation mimée. C'est ce que pratiquaient les anciens rapsodes, et

1. Magnin, *Marionnettes en Italie et en Espagne, au moyen âge*. *Rev. des Deux Mondes*, 1er août 1850, p. 441.

ce qui leur fait quelquefois donner le nom de *comédiens*, ὑποκριταί[1]. C'est ainsi qu'étaient jouées, par un acteur unique, en présence du chœur, les premières tragédies grecques ; « soit que cet acteur ne représentât qu'un seul personnage plusieurs fois ramené sur la scène, soit qu'au moyen de certains déguisements, il y remplît successivement plusieurs rôles[2]. » C'est aussi à peu près ce qui se fit pendant tout le moyen âge, et se fait encore quelquefois dans les églises pour la lecture de l'Évangile et de la Passion : « Un chant doux et triste marquait toutes les paroles du Christ; celles de Pilate et de Judas se criaient sur un ton aigu, et la partie narrative était récitée d'une voix à peine accentuée[3] . » Est-il besoin de rappeler que les rapsodes des temps modernes, les jongleurs, débitaient sur des tréteaux, avec accompagnement de gestes, les longs récits des prouesses de nos chevaliers et de nos paladins ?

La vogue de la pantomime au moyen âge est attestée par un document curieux, dont la date n'est pas bien fixée, mais qui ne peut être que du moyen âge, l'épitaphe d'un certain Vitalis. C'est lui-même qui parle :

Me viso, rabidi subito cecidere furores,
    Ridebat summus, me veniente, dolor.
. . . .
Motibus ac dictis *tragica* quoque verba placebant.
    Exhilarans variis tristia corda modis,

1. Athén., l. XIV, p. 620.—Plat., *Républ.*, l. II, p. 373.— Diod. Sic., l. XIV, c. CIX. — Ed. Dumér. *Orig. lat.*, p. 47.,

2. Patin, *Trag. gr.* I, 21.

3. Ed. Dumér., *Or. lat.*, p. 47.

Fingebam vultus (habitus ac verba loquuntur),
Ut plures uno *crederes* ore loqui

. . . .

Ergo quot in nostro *videbantur* corpore formæ,
Tot mecum *rapitos* abstulit atra dies[1].

La ressemblance du mètre de cette pièce avec celui des comédies de Vital de Blois, et je ne sais quel rapport général de la physionomie de ce pantomime avec le caractère que nous sommes tenté d'attribuer à l'auteur de *Géta*, feraient presque supposer que cette épitaphe est la sienne : mais il n'y est question que d'un talent d'acteur, et le manuscrit sur lequel ont été trouvés ces vers paraît être du siècle de Charlemagne.

Dans les écoles du XIIe et du XIIIe siècle, au milieu de cette renaissance littéraire, si mal à propos entravée par la scolastique, les maîtres attachaient autant d'importance à la récitation des vers que les anciens rhéteurs à l'action oratoire; lire les vers était un art, et Geoffroy de Vinesauf, auteur d'une *Poétique* dédiée à Innocent III, parle de cet art avec intérêt, et non sans insistance :

In recitante sonent tres linguæ : prima sit oris,
Altera rhetorici vultus, et tertia gestus.

1. Cette pièce (*Epitaphium Vitalis mimi*) se trouve dans Burmann, *Anthol. lat.* (II, p. 18), sans indication de source, et dans A. Maï, *Auct. class. e codd. vatic.* (V, p. 414) à l'article: *Carminavaria ævi Karolini*. Ed. Duméril qui la cite (*Or. lat.*, p. 22) la croit de l'époque païenne, à moins qu'elle ne soit consacrée, dit-il, à « un bateleur du moyen âge. » Les fautes dont est remplie cette pièce ne nous laissent pas de doute.

.......................Domes ita vocem,
Ut non discordet a re....................
Voxque quidem sit imago rei. Res sicut habet se,
Sic vocem recitator habe..................
....Et interiorem
Exterior sequitur motus, pariterque moventur
Unus et alter homo. Personam si geris hujus,
Quid recitator ages? Veros imitare furores.
Non tamen esto furens : partim movearis, ut ille,
Non penitus; motusque sit in omnibus idem, (*sic*)
Non tantus ; sed rem, sicut decet, innue...[1].

Ne dirait-on pas des conseils adressés à de futurs acteurs? Ils ne s'adressent qu'à des écoliers. N'est-on pas surpris de voir ainsi soulevée et résolue au XIIIe siècle cette grave question de la passion ou du calme que doit apporter l'acteur dans le rôle qu'il remplit? N'y a-t-il pas là une évidente allusion à des lectures, faites à haute voix et en public, de quelques œuvres dramatiques, quelles que soient ces œuvres? Et, quand on songe que Geoffroy de Vinesauf était contemporain de Vital de Blois, n'est-il pas permis de supposer que le *Géta* et les poëmes analogues ont dû être ainsi lus et déclamés?

Enfin, nous trouvons dans l'argument de la comédie de Babion quelques lignes qui, si nous les comprenons bien, semblent avoir trait à cet usage de lectures accompagnées de pantomime, et annoncer un perfectionnement :

« Introducit auctor quinque principales personas; quæque loquens ad se invicem, ut coram videretur sermo

1. Galfridus de Vino Salvo (*Poetria Nova*, v. 2024 sq., ap. Leyser, *Hist. poet. med. ævi*).

haberi tanquam a præsentibus, et ne ambiguitas haberetur, quæ persona cui loquitur[1].

Cela ne revient-il pas à dire : les divers rôles ne doivent pas être débités par une seule personne, mais, comme il y a cinq rôles bien distincts, ils demandent à être débités chacun par un acteur, pour que le spectateur comprenne mieux? Et il est certain, nous l'avons déjà remarqué, que le *Babion* est supérieur, pour la composition dramatique, à toutes les comédies du même genre et de la même époque. S'il n'obtint pas les honneurs de la représentation, la faute n'en est pas à l'auteur : il avait tout fait pour l'y rendre propre.

D'ailleurs, si toutes ces œuvres n'avaient été destinées à aucune mise en scène, pourquoi ces indications marginales qui, dans quelques manuscrits, dans ceux du *Géta* et du *Babion* notamment, indiquent la suite du dialogue[2]? Pour la lecture, ces indications sont inutiles.

Nous en retrouvons de semblables dans une œuvre bien postérieure, qui a quelques rapports avec celle-ci, et dont nous ne nous expliquerions pas l'existence, si nous n'y voyions pas une œuvre composée exprès pour être lue ou récitée dramatiquement. Il s'agit de deux *tragédies héroïques*, chacune en trois actes, qu'un érudit allemand de la fin du XVe siècle a découpées dans le poëme de Claudien, l'*Enlèvement de Proserpine :* il l'arrange et l'abrége, lui emprunte tous les discours, et, pour

1. Cf. *Arg.* com. Bab., ap. Th. Wright, *Early Myster.*, p. 65.
2. Ed. Wright, *ibid.*, p. XXVIII.

dissimuler le récit, crée une sorte de nouvel interlocuteur, qu'il appelle *le poëte*[1]. Ainsi l'auteur de *Babion* avait imaginé de personnifier la *Renommée*. Les noms de tous les personnages se trouvent en tête des actes, par exemple, acte I[er] : Le poëte, Lachésis, Pluton, Cérès, Jupiter ; ces noms se trouvent répétés en vedette devant chaque discours. On conçoit qu'il n'y a pas là de scènes distinctes ; le discours du poëte en remplit les intervalles. Tout cela est fort grossier et fort peu dramatique : mais la forme du drame est observée, et il est facile de voir que l'auteur a voulu à tout prix établir un dialogue. Qu'a-t-il donc prétendu faire, en changeant ainsi un *poëme héroïque*, en *tragédies héroïques*, si ce n'est préparer un canevas pour quelque représentation ?

Mais retournons en arrière, et voyons si au moins au XIV[e] siècle nous trouverons trace de représentations dans le goût de l'antiquité. Un historien en général exact, cette fois un peu téméraire, prétend qu'on jouait à cette époque, dans les colléges de l'université de Paris, les anciennes tragédies et comédies[2]. Ce n'est pas l'avis d'un critique mieux renseigné sur ces matières, et qui a

1. *Claudiani Siculi viri in primis doctiss. de Rapt. Proserpinæ Trag. prima heroïca.—Incipit secunda* (vers 1473, in-fol.). Cf. Brunet, *Man. du libr.*— Le catalogue Soleinne mentionne ces pièces parmi les œuvres des poëtes dramatiques latins originaires d'Italie. Mais à la fin du volume se trouve un *Epitaphium illustriss. Ladislaï Bohemiæ atque Hungariæ regis* (Ladislas V, mort en 1457), qui semble indiquer une origine allemande.

2. A. Monteil, *Hist. des Français des divers états*, XIV[e] siècle.

fait à cette université l'étrange compliment « d'avoir répudié les traditions classiques, et compris qu'il fallait au drame du moyen âge un autre esprit et des formes nouvelles [1]. » Si c'est là un mérite, l'Université l'obtint sans le chercher. Elle n'eut pas à répudier ce qu'elle ne connaissait plus ou pas encore; livrée tout entière à la scolastique, elle n'avait en fait de drame ni théorie, ni préférence; quand elle voulait se divertir, elle prenait les jeux connus de tous, sans s'inquiéter s'il y en avait d'autres, meilleurs ou moins bons; les étudiants mettaient en un détestable latin des *Farces* et des *Moralités*, le tout à l'avenant. Quant à d'autres représentations, il ne suffit pas de les affirmer ou de les supposer; il faudrait en fournir des preuves, et c'est ce qu'a oublié l'auteur de l'*Histoire des Français des divers états*.

C'est bien plutôt dans les Universités d'Italie que des représentations de comédies ou de tragédies anciennes eussent pu se donner à cette époque; c'est le temps de Mussato. Et cependant on n'en connaît pas d'exemple avant le milieu du xv[e] siècle. Pétrarque parle bien d'un certain Tommaso Bambasio, de Ferrare, célèbre ordonnateur de jeux; et, nouveau Cicéron, il se vante de l'amitié de cet autre Roscius. Mais il ne faut pas, avec un critique italien [2], prendre dans toute sa rigueur

1. Ed. Dumér., *Or. lat.*, p. 37.

2. Napol. Signorelli, t. III, p. 39. — Voici le texte de Pétrarque : « In ludos et spectacula versi omnes.... Duobus tandem tota res ludis clauditur; quibus ego nunc *propria nomina latina non habeo*.... In altero enim, recto calle decurrunt singuli, in altero singuli singulis hinc inde concurrunt; uterque

cette réminiscence érudite. Ce Roscius ne donnait pas de véritables représentations dramatiques, encore moins des représentations semblables à celles des anciens; il organisait des tournois et autres joutes équestres. L'*Eccerinis* de Mussato fut lue en public, comme la *Thébaïde* de Stace : mais qu'elle ait été jouée, rien ne l'indique. Mussato parle une fois de tréteaux et de théâtre, et ce n'est que pour rappeler les *Chansons de Gestes* débitées par les jongleurs [1]. S'il avait vu jouer ses tragédies, avec quelle joie ne se serait-il pas empressé de nous le faire savoir, lui qui énumère avec tant d'orgueil les triomphes qu'elles lui ont valus! Il serait plus naturel de supposer que les pièces de la première partie du xv[e] siècle ont été représentées, quelques-unes au moins; l'auteur de la *Polyxène* semble avoir en vue un public auquel s'adresse l'un de ses personnages, et cela non pas seulement à la fin,

ludus equester, sed inermis primus.... at secundus armatus, et duelli species quædam.... quatuor et viginti nobiles adolescentes hanc sibi partem lætitiæ delegere, arcessito Ferrario Thoma Bambasio.... qui talis est hodie in universa Venetia, qualis quondam Romæ Roscius, mihi vero tam carus tamque familiaris, quam Tullio ille fuit.» (*Senil.*, IV, 2.) — Il s'agit de jeux tenus à Venise en juin 1364.

1. Tiraboschi (IV, p. 440, sqq.) a péremptoirement démontré qu'il faut entendre ainsi cette phrase du prologue au livre IX du *De Gestis Italicor.* de Mussato : « *Et solere etiam inquitis amplissima regum ducumque gesta,* quo se vulgi intelligent iis conferant, pedum syllabarumque mensuris, variis linguis in vulgares traduci sermones, et *in theatris et pulpitis cantilenarum modulatione proferri.* » M. Jubinal, après Legrand d'Aussy (*Contes et Fabl.* II, p. 174) a soin de distinguer les *Jeux* du moyen âge, ou pièces destinées à la représentation, et « *les tragédies qui n'étaient que déclamées.* » (*Myst. du* xv[e] *s.*, préf.

dans l'invitation traditionnelle aux spectateurs : *applaudissez*, mais dans le milieu même de la pièce. Toutefois, ici encore les preuves nous font défaut. Alberti, qui nous raconte les revirements de renommée qu'a subis sa comédie, nous parle bien de lecteurs, mais ne dit pas un mot de spectateurs ; et cependant, pour être joué, il ne manquait au *Philodoxios* qu'une occasion et des acteurs.

De cette pénurie de documents il ne faudrait pas conclure qu'il n'y a pas eu, avant la fin du xv[e] siècle, une seule représentation de drames anciens ou imités de l'antiquité. Les jeux dramatiques eurent une telle vogue, au moyen âge, qu'il est bien difficile de croire que les drames populaires y aient été seuls représentés. Quelques autres le furent aussi sans doute, mais de loin en loin, par exception : il n'était pas aisé de réunir des acteurs et un public pour ces œuvres étrangères au goût contemporain. Il était plus facile de trouver l'un et l'autre pour les spectacles grossiers et sanguinaires de l'antiquité ; et s'il est fort douteux qu'il se trouvât au xiv[e] siècle un vrai Roscius, il paraît certain qu'il s'y rencontrait encore de vrais gladiateurs[1].

1. Voy. dans Pétrarque (*Epist. famil.* v, 6) la description d'un de ces jeux, tenu devant la reine et le prince royal de Naples : Pétrarque dit s'y être trouvé par hasard, et s'en être retiré avec indignation.

§ II. **De ces représentations à Rome vers 1470. Pomponius Lætus. Le card. Raphaël Riario. — Des pièces latines composées à cette époque. Charles et Marcellin Verardi : *Histoire Bétique* (ou la Prise de Grenade); *Ferdinand* (le Catholique) *sauvé*. Laudivio : *la Captivité du général Jacques Piccinino*. Harmonius Marsus : *Stephanium*. B. Zamberti : *Dolotechne* (ou l'habile Intrigue), etc.**

C'est à Rome qu'apparaissent les premières représentations certaines et un peu suivies des drames anciens ou de leurs imitations. Le mérite de cette entreprise revient d'abord à Pomponius Lætus, à ce professeur d'éloquence qu'ont rendu si fameux son existence bizarre et son enthousiasme fanatique pour l'antiquité latine. L'homme qui s'appliquait, d'après les *Fastes* d'Ovide, à reproduire les rites sacrés des flamines et des aruspices, ne pouvait négliger les fêtes bien autrement intéressantes du théâtre antique ; il en fit l'une des principales occupations de l'*académie* qu'il avait réunie autour de lui ; c'étaient de jeunes nobles qu'il dirigeait, et auxquels il donnait l'exemple. Lui-même se chargeait des principaux rôles, en dépit d'un grave défaut de prononciation, que la chaleur du débit dissimulait le plus souvent [1]. Son théâtre ordinaire était l'*atrium* du palais de quelque cardinal. Il y jouait, soit des comédies de Plaute et de Térence, soit des pièces modernes ; peut-être en composa-t-il lui-même quelqu'une ; mais Sa-

1. P. Jov. *Elog. vir. doct.*— Id. *De viris litter. illustr.* App. au t. VII, de Tiraboschi, p. 1700.

bellicus, son élève et son biographe, ne nous le dit pas [1].

C'était l'époque de Sixte IV, dont la faveur enrichit successivement les deux cardinaux Pierre et Raphaël Riario, et leur permit de déployer un luxe inouï, qu'ils se plurent à étaler particulièrement dans des pompes théâtrales.

Pierre Riario ne fit guère représenter que des *Mystères* ou des pièces sacrées. La plus magnifique des représentations données par lui eut lieu en 1473, à l'occasion du passage à Rome d'Éléonore d'Aragon, épouse d'Hercule Ier, duc de Ferrare. Le chroniqueur qui la rappelle a oublié de dire le titre de la pièce jouée en cette circonstance : Tiraboschi conjecture que ce fut la vie de sainte Suzanne, et il cite d'autres représentations données par le même cardinal; tous ces sujets sont des sujets pieux : la *Nativité de Jésus-Christ*, sa *Résurrection*, etc [2]. Peut-être ces pièces n'étaient-elles semblables aux *Mystères* que par le fond, et pour la forme, étaient-elles imitées de la tragédie latine, comme la *Passion* du IVe siècle l'avait été de la tragédie grecque.

Ce double caractère se présente dans une tragé-

1. M. A. Sabellic., *Vit. P. Læti.* — (Cf. Tirab. VI, 895.)

2. Tirab. VI, p. 896.— Ginguené ne nous semble donc pas fondé à confondre l'œuvre du cardinal Pierre Riario avec celle de Raphaël (VI, p. 16). Il les appelle tous deux *neveux* du pape Sixte IV; ce titre ne convient qu'à Pierre Riario (1445-1474). Raphaël était, par sa mère, neveu de ce dernier. Sixte IV, qui avait beaucoup aimé P. Riario, l'ayant vu mourir à vingt-neuf ans, voulut que le jeune Raphaël prît le nom de son oncle et sa place auprès de lui. Raph. Riario vécut de 1451 à 1521.

die latine sur la *Passion*, composée à cette époque, sans doute sous l'influence de Pierre Riario, et dédiée à Sixte IV. L'auteur est Bernardino Campagna, de Vérone [1]. Il se rencontre encore dans une autre tragédie sur la *Passion*, d'un certain Tommaso da Prato, de Trévise; tragédie qui serait antérieure à celle de B. Campagna, s'il fallait prendre à la lettre une épigramme latine de ce temps [2]. Il se retrouve dans une foule de pièces latines du XVIe siècle.

Le cardinal Raphaël Riario, neveu du cardinal Pierre Riario, semble avoir été porté plutôt vers les représentations profanes. Il ne cessa d'encourager celles de Pomponius Lætus et de ses disciples : tantôt il faisait dresser, dans ce but, une estrade au milieu du Forum; tantôt il leur ménageait l'entrée du château Saint-Ange et les applaudissements du souverain pontife; tantôt il leur ouvrait son propre palais : il y faisait construire tout exprès une tente, il y appelait des spectateurs

1. Tirab. VI, 890. — Nous lisons dans un poëme sur les écrivains de cette ville, imprimé en 1484 à la suite du *Panthea actio* (Bibl. nat., Y, 1623) :

Bernardinus item Campanea, cujus *Iesus*
Est *patiens* tragice numeris ploratus amaris.

2. Ap. Tirab. *ibid.* :

Nemo Sophocleos ausus tentare cothurnos
Colchica per proprios detulit acta pedes.
Divinam sobolem crudeli cæde peremptam
Tu canis, et Judæ pontificumque nefas.

Ces deux pièces sur la *Passion* sont perdues.

de son ordre et un public nombreux. Afin de mieux reproduire les prestiges de l'ancien théâtre, il avait fait peindre pour ces représentations une *scène* dans le goût de l'antiquité ; une édition de Vitruve était publiée sous ses yeux par Sulpicio de Veroli, dont l'*Epître dédicatoire* nous apprend ces détails[1]. Ce Sulpicio de Veroli était l'un des amis et des coopérateurs de Pomponius Lætus, et il avait composé une tragédie qui avait joui de tous ces honneurs.

Dire au juste en quelle année commencèrent ces représentations, nous ne le saurions. Mais il est probable qu'elles ne commencèrent ni beaucoup avant, ni beaucoup après l'année 1467, année où Pomponius Lætus fut sérieusement accusé de complot contre le trône pontifical, et expia, par quelques mois de cachot, son paganisme littéraire.

Il avait alors environ quarante ans[2]. C'était sous

1. « Tu enim primus tragœdiæ, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et cantare primi hoc ævo docuimus (nam ejus actionem jam multis sæculis Roma non viderat), in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti, eamdemque, postquam in Hadriani mole Divo Innocentio spectante est acta, rursus intra tuos penates, tanquam in media circi cavea, toto consessu umbraculis tecto, admisso populo, et pluribus tui ordinis spectatoribus, honorifice excepisti. Tu etiam primus picturatæ scenæ faciem, quum Pomponiani comœdiam agerent, nostro sæculo ostendisti.... » Ap. Tiraboschi, VI, 895. — Ce passage s'applique à la tragédie de Sulpicio de Veroli, et Ap. Zeno a tort de le rapporter à l'*Histoire Bétique* de C. Verardi (*Diss. Vossian.* II, p. 274).

2. Il était né en 1425, et mourut en 1497.

le pontificat de Paul II, auquel succéda (1471) Sixte IV. Raphaël Riario, qui dut une partie de ses richesses à la tendresse prodigue du nouveau pape, reçut de lui, en 1478, à vingt-sept ans[1], le chapeau de cardinal. Il jouit aussi des bonnes grâces du successeur de Sixte IV, Innocent VII (1484), lequel mourut le 25 juillet 1492 et fut remplacé par Alexandre VI. Là s'arrête la faveur de Raphaël Riario; il fut l'un des cinq cardinaux qui, au conclave, refusèrent de vendre leur voix à un tel prétendant[2]; honoré de la disgrâce de Borgia, il dut quitter Rome, et rester plusieurs années en France. C'est donc entre ces deux dates, 1478 et 1492, qu'eurent lieu les représentations, où son patronage vint à propos donner de l'éclat et de la publicité aux efforts de Pomponius Lætus et de ses amis.

Parmi les pièces anciennes qui furent ainsi jouées, on cite l'*Asinaire* de Plaute, et l'*Hippolyte* de Sénèque. Le rôle de Phèdre fournit un triomphe au jeune Thomas Inghirami, qui garda le surnom de *Phédra*. Il préludait, par une réputation de bon acteur, à la renommée qu'il devait se faire plus tard du *Cicéron* de son siècle[3]. La représentation de l'*Hippolyte* ne saurait être de beaucoup antérieure à l'année 1488; Inghirami n'avait alors que

1. Sismondi (*Rép. ital.* XI, 91) ne lui donne à cette époque que dix-huit ans. C'est une erreur. (Cf. les Biogr.)
2. Sismondi (*ibid.*, XII, p. 62).
3. Erasm. *Epist.* xxiii. — Fabric. *Notit. litt. ad Senec. trag.* Tiraboschi, VI, 895 sqq.

dix-huit ans[1]. Ce n'était pas la première fois que le nom d'un personnage dramatique restait à l'acteur qui l'avait rempli avec un talent remarquable. Déjà, dans une pièce moderne, le rôle de Constantin avait valu, pour toute la vie, à celui qui l'avait joué, le surnom d'*Empereur*.

L'*Histoire de l'empereur Constantin*, en latin, fut représentée au carnaval de 1484, dans la cour du palais pontifical. Innocent VIII assista de ses fenêtres à ce spectacle, et y prit beaucoup de plaisir[2]. Le nom de l'auteur de ce drame ne nous a pas été transmis; peut-être n'est-il autre que ce Sulpicio de Veroli, auteur d'une tragédie dont nous ne connaissons pas le titre, et qui fut représentée devant Innocent VIII[3].

Au mois de mai 1492, sous le même pontificat, Rome se livrait à la joie d'un grand triomphe remporté par la chrétienté sur les musulmans. Ferdinand le Catholique venait de prendre Grenade et de refouler les Maures en Afrique. Quelle occasion pour le cardinal Riario de faire éclater sa magnificence et son goût pour les jeux du théâtre! Qu'il se hâte : car le terme du pontificat d'Innocent VIII et de sa propre faveur est proche. Cet homme, qui avait pu faire espérer aux lettrés qui l'entouraient, de voir un jour s'élever à Rome, par ses soins, un théâtre permanent à l'instar des théâtres

1. Né en 1470, mort en 1515.
2. « Bacchanalium die, qui Carnisprivium nuncupatur, acta est *Historia Constantini Cæsaris* in pontificis atrio.... Pontifex e superioribus fenestris lætus spectavit..., etc. » J. Volterr. (*Diar.*, ann. 1484, ap. Tirab., *loc. laud.*).
3. Cf. *supra*, p. 132.

décrits par Vitruve [1], cet homme n'a plus à ordonner qu'une fête : elle effacera toutes les autres. On dirait une de ces fêtes antiques données pendant plusieurs jours au peuple romain par un Crassus ou un Pompée. Ce sont d'abord des offices solennels d'actions de grâces; puis des jeux à tous les carrefours de la ville, une chasse aux taureaux, des combats de cavaliers, un assaut militaire figurant la prise de Grenade, des processions de pompes triomphales, des feux d'artifice, enfin une représentation dramatique [2]. C. Verardi, de Césène, chambellan et secrétaire du pape [3], composa, pour cette circonstance, une pièce latine en prose, intitulée *Histoire Bétique*. Le cardinal Riario la fit jouer dans son propre palais : « elle fut accueillie, s'il faut en croire l'auteur, par le sénat et le peuple avec un tel silence et une telle attention, elle fut suivie d'applaudissements si chaleureux, que tous avouaient n'avoir depuis longtemps rien vu ni rien entendu d'aussi agréable [4]. » Le prologue

1. Epîtr. dédicat., citée plus haut, de l'édit. de Vitruve faite par Sulpicio de Veroli. «.... Quare a te quoque theatrum novum tota urbs magnis votis exspectat....»

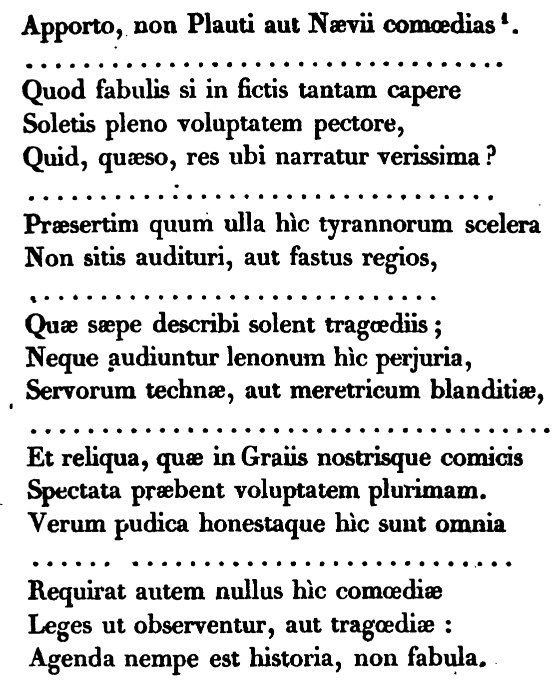
2. Voy. la préface de l'*Hist. Betica* de C. Verardi, et à la suite de ce drame, une pièce de vers de son neveu (*ad poetas*) où l'on trouve cette élégante description du feu d'artifice :

> Sulfureis primum vacuus proscinditur æther
> Ignibus emissis tenuique in arundine clausis;
> Mox repetunt terram, veluti quum sede relabens
> Ætherea sidus radiantes ducere crines
> Conspicitur, populo stellas mirante revelli
> Æthere convexo, cælumque relinquere posse.

3. Né en 1440, mort en 1500.

4. Ad card. Raph. Riarium præf.

faisait allusion aux représentations comiques et tragiques de ce temps :



Apporto, non Plauti aut Nævii comœdias[1].

. . . .

Quod fabulis si in fictis tantam capere
Soletis pleno voluptatem pectore,
Quid, quæso, res ubi narratur verissima ?

. . . .

Præsertim quum ulla hìc tyrannorum scelera
Non sitis audituri, aut fastus regios,

. . . .

Quæ sæpe describi solent tragœdiis ;
Neque audiuntur lenonum hìc perjuria,
Servorum technæ, aut meretricum blanditiæ,

. . . .

Et reliqua, quæ in Graiis nostrisque comicis
Spectata præbent voluptatem plurimam.
Verum pudica honestaque hìc sunt omnia

. . . .

Requirat autem nullus hìc comœdiæ
Leges ut observentur, aut tragœdiæ :
Agenda nempe est historia, non fabula.

Singulière préoccupation des règles, au milieu de cette enfance de l'art dramatique ! Ne croyons pas, en effet, que cet écrivain, qui s'en dispense, les dédaigne ; loin de là : son avertissement n'est pas une bravade, c'est une excuse ; c'est un aveu d'inexpérience, et non une déclaration d'indépendance. Cette infraction aux règles, en quoi consiste-t-elle?

1. Nævius vient-il ici, en place de Térence, pour faire le vers? ou bien subsistait-il alors, comme du temps de J. de Sarisbéry, des pièces de Nævius ?

Dans la substitution de la prose aux vers, dans la suppression des chœurs, dans la violation de l'unité de lieu. Mais l'unité de jour est conservée (l'auteur lui-même en fait la remarque[1]), et il est facile de reconnaître cinq actes distincts, dont les scènes sont toutes liées entre elles.

ACTE Ier (*le palais de Boabdil*). — Le roi des Maures s'entretient avec ses conseillers du péril qui menace Grenade. Un messager lui annonce qu'il a vu courir aux murs des hommes armés. Le roi craint une attaque; un autre messager le rassure : ce sont des ambassadeurs du sultan Bajazet qui lui apportent des présents, l'engagent à reprendre courage, et lui promettent des renforts. Le roi se livre à la joie et commande un splendide festin[2].

ACTE II (*le camp de Ferdinand*). — Le roi d'Aragon tient conseil : il est impatienté des longueurs du siége, et veut y mettre fin par de vigoureuses hostilités. Isabelle et le cardinal Mendoza l'engagent à temporiser; le succès est certain. En vain, on lui oppose l'exemple de *Fabius Cunctator*, Ferdinand veut combattre, et ordonne l'assaut pour le lendemain; il recommande seulement à la reine de prier Dieu et saint Jacques, patron de l'Espagne : ces prières lui donneront la victoire, comme celles de Moïse l'assurèrent au peuple hébreu[3].

ACTE III (*le palais de Boabdil*). — Un messager

1. « Unius duntaxat diei acta complexus sum. » (Præfat.)
2. Sc. I, II, III, IV.
3. Sc. I.

annonce au roi des Maures que Ferdinand prépare un combat décisif. Un autre messager lui apprend l'arrivée d'un fils du roi de Numidie. Le roi donne ordre de l'introduire, et sort pour prendre quelques dispositions [1].

Acte IV (*même lieu*). — Boabdil, qui vient de donner audience au fils du roi de Numidie, et de recevoir quelques vaines promesses, se croit sauvé et remercie *Jupiter*. Il voit accourir à lui la reine, effrayée d'un songe : quoiqu'il n'ait pas foi aux songes, pour la contenter, il mande un devin. Celui-ci lui annonce que la fin de son règne est proche, s'il n'apaise la colère de Dieu : Boabdil envoie la reine s'occuper de ce soin. En ce moment, entre un messager qui lui apprend la défaite de son armée. Boabdil convoque à l'instant ses conseillers : en les attendant, il se fait raconter la bataille. Les conseillers arrivent, et l'engagent à rendre la ville : il y consent [2].

Acte V (*le camp de Ferdinand*).—Le roi d'Aragon s'entretient avec le grand maître des chevaliers de Saint-Jacques, et dispose tout pour donner l'assaut. Mais devant lui se présentent les envoyés de Boabdil : il leur impose ses conditions, qui sont acceptées. Le roi fait mettre en rang ses troupes pour entrer en grande pompe dans la ville. Il voit, de son camp, arborer sur la citadelle de Grenade la croix et le drapeau de Saint-Jacques ; il entend un héraut proclamer la victoire du Dieu des chrétiens, et en reporter la gloire à

1. Sc. I-IV.
2. Sc. I-VI.

lui, à Isabelle et à Innocent VIII. Une foule de malheureux, pâles, les vêtements en désordre, viennent se jeter à ses pieds : ce sont des captifs délivrés des prisons du Maure, qui remercient leur libérateur. Le roi se prépare à faire son entrée dans Grenade ; il veut que la reine, qui a partagé ses travaux, partage son triomphe. En ce moment se présente à lui Boabdil, qui implore sa miséricorde, et auquel il adresse des paroles pleines de bonté. Il part avec Isabelle et sa suite [1].

Nous comprenons maintenant les scrupules de Vérardi sur le titre de sa pièce. Ce n'est pas une tragédie, c'est une histoire ; Sénèque y est moins imité que Tite Live et Salluste : Verardi dérobe à ces écrivains des phrases entières des harangues contenues dans leurs histoires. C'est, si l'on peut parler ainsi, un drame du genre délibératif ; il se compose plutôt de discours que de dialogue. L'érudition y tient aussi trop de place : Boabdil parle de Titus, d'Annibal, de Sophocle, de Socrate, etc. Un auteur dramatique n'eût pas manqué de rappeler les reproches d'Aixa à son fils ; Verardi n'y a pas songé. Du reste, il est impartial comme un historien : Boabdil n'est pas représenté comme un roi lâche, mais comme un roi indécis. Il est vrai qu'abaisser trop l'ennemi vaincu, c'eût été diminuer la gloire du vainqueur. Il faut dire cependant, à l'honneur de Verardi et de Raphaël Riario, que toute cette pièce semble avoir plutôt pour but de faire plaindre le roi des Maures, que de le faire

1. Sc. I-X.

mépriser ou haïr. En résumé, l'*Histoire Bétique* est un pauvre drame, mais c'est une œuvre estimable pour le style et pour la pensée qui l'a inspirée. Elle a été plusieurs fois imprimée [1].

Une semblable représentation eut lieu à Rome la même année, par les soins d'un autre cardinal, P. Mendoza lui-même, archevêque de Tolède et primat des Espagnes. Le sujet du nouveau drame appartient cette fois plus particulièrement à l'Espagne. Il est intitulé : *Ferdinand sauvé.* Ferdinand le Catholique venait en effet d'échapper, à Barcelone, aux coups d'un assassin. Ce nouvel événement fournit à C. Verardi le sujet d'un fort mauvais drame fantastique. Il en traça le plan et le fit mettre en vers par son neveu, Marcellin Verardi. La pièce, décorée du nom de *tragi-comédie*, fut jouée devant le pape et un grand nombre de cardinaux et d'évêques.

C'est une suite de scènes peu variées, dont les unes se passent aux enfers, les autres sur la terre, où l'on voit les Furies païennes poursuivre en Ferdinand le propagateur de la foi catholique; l'inspiration de Claudien se trahit partout, dans le sujet, dans la versification et dans le style. Pluton convoque les Furies et leur fait le tableau de ses pertes : il est chassé de toute l'Europe. Alecto, Mégère, Tisiphone, jurent de venger leur roi. Ti-

1. C. Verardi Cœsenatis cubicularii pontificii *Historia Betica*, Rom. 1493, in-4°. — *It.* Sous le titre de *Beticæ et regni Granatis obsidio*. Basil., 1494, in-4°. — *It.* Daventriæ, 1498, in-4°. — *It.* Basil., 1553. — *It.* Ap. *Hispan. illustrat.*, t. II, p. 861. Francof. 1603, in-fol. — (Cf. Brunet; catal. Soleinne; A. Zeno, *Diss. Vossian.*, II, p. 272.)

siphone est la plus ardente : ses sœurs joignent leurs mains aux siennes, et s'unissent dans un étroit embrassement. Tisiphone part aussitôt, parcourt la terre, et voit errer un assassin, Rufus, le cœur en proie à la rage du crime : celui-là sera son élu. Elle lui prodigue les éloges et lui promet l'empire de l'Espagne entière, à la condition d'une obéissance aveugle. Rufus, impatient, veut savoir ce qu'exige Tisiphone : dès qu'il l'apprend, il court exécuter son ordre. Tisiphone s'applaudit de sa victoire. Le crime est consommé. A la nouvelle de la blessure du roi, Isabelle, effrayée, sort du palais, elle va prier Dieu et saint Jacques de sauver les jours de son époux. Saint Jacques lui apparaît et la rassure. En ce moment arrive Ferdinand lui-même, guéri subitement par la puissance du saint. La reine l'interroge sur l'assassin : le roi renvoie la question à Mendoza : celui-ci répond que les paroles du meurtrier annoncent la folie. Le chœur invite les rois à suivre Ferdinand et Isabelle dans la voie de la vertu.

Ce drame fut imprimé en même temps que l'*Histoire Bétique*, et réimprimé depuis[1]. Si faibles que soient l'un et l'autre, nous avons cru devoir en rendre compte avec quelques détails, à cause du succès qu'ils obtinrent; succès qui semble tout de circonstance, et se prolongea néanmoins assez longtemps après les événements qui les inspirèrent. Ces deux représentations, par l'éclat qu'elles empruntèrent à des raisons politiques, font date

1. 1493, Romæ, in-4°. — 1513, Argentorati, in-4° (catal. Soleinne).

dans l'histoire de cette rénovation du théâtre opérée par les érudits.

Sortons de Rome, nous trouvons encore à cette époque plusieurs pièces latines, destinées ou non destinées à la représentation. Deux d'entre elles furent écrites pour les ducs de Ferrare, qui accordèrent, nous le verrons bientôt, plus d'encouragements à l'art dramatique que Raphaël Riario lui-même. Mais ce n'est point par des drames latins que devait le plus activement se manifester leur influence.

L'un de ces drames remonte au temps des premières représentations de *Pomponius Lætus* : il est dédié au duc Borso, mort en 1471. L'auteur est un certain Laudivio, personnage bizarre, poëte latin et homme d'épée, espèce de Scudéry du xve siècle, qui s'intitulait *Chevalier de Jérusalem*, et affichait de grandes prétentions littéraires. Son intolérable vanité lui fit de ses rivaux autant d'ennemis, et le força de quitter successivement la cour de Ferrare et celle de Naples, où il faisait partie de l'académie fondée par le Panormita : il mourut dans la solitude. On a de lui un recueil apocryphe de *Lettres du Grand Turc* (Mahomet II)[1], et une tragédie manuscrite sur la *captivité et la mort du général Jacques Piccinino*, de ce chef de condottieri, que Ferdinand le Catholique accueillit comme le libérateur de l'Italie, et fit ensuite étrangler à Naples, en 1464. Cette tragédie est écrite en vers

1. « *Epistolæ Magni Turci*.... quas Laudivius, *eques hierosolimitanus*, latinas edidit, 1473. » (Tiraboech., VI, 890. — *Biogr. univ.*)

ïambiques, et divisée en cinq actes, séparés entre eux par des chœurs.

L'acte I[er] se passe à Ferrare : Le *roi* Borso s'entretient en lui-même de la trahison de Piccinino ; survient un prêtre, qui lui raconte divers prodiges funestes, et qui échange avec le roi quelques plaisanteries. — Le II[e] acte est encore à Ferrare : un *augure*, le chœur et un messager, lequel n'annonce rien, parlent des malheurs arrivés depuis la paix. — L'acte III transporte la scène à Naples : un envoyé de Piccinino donne avis à Ferdinand de l'arrivée du général ; le roi promet de l'accueillir honorablement. — Au IV[e] acte, la scène reste à Naples. Ferdinand consulte le bourreau sur ce qu'il doit faire : Piccinino se met entre ses mains, sur la foi des traités. Le bourreau prévient le désir de son maître, et soutient qu'il faut tuer ce général. Le roi se laisse persuader, et donne ordre qu'on mène en prison Piccinino. A peine le malheureux y est-il introduit, qu'il voit arriver le bourreau ; celui-ci lui annonce son sort avec toute la solennité tragique et la concision des gens de son métier :

Dux, martis auctor potens, bellis inclyte,
Piget, dicam, piget : tibi fero necem.
Sic rex jubet, jam colla tende gladiis.

Le général obéit, et le bourreau, après avoir fait son devoir, ne peut s'empêcher d'admirer une si courageuse mort, et de s'attendrir sur une destinée si cruelle [1]. — Au V[e] acte, un messager vient ap-

[1] Indolui tam duram huic sortem accidere.

(*De captivitate ducis Jacobi.* — Cf. Tirab., *ibid.* — Signorelli, t. III, l. III, ch. IV. — Ginguené, VI, p. 15.)

prendre au duc de Ferrare comment a fini Piccinino.

L'autre pièce latine composée à Ferrare est une tragédie en vers ïambiques sur la *Conversion de saint Augustin*. L'auteur est un prêtre qui tenait école à Ferrare, P. Domizio : il l'écrivit sur l'invitation d'un prédicateur augustin, et elle fut représentée vers 1493, dans une réunion des religieux de cet ordre. Elle est dédiée au duc Hercule Ier, qui sans doute fut présent à ce spectacle. Si cette tragédie vaut mieux que la précédente, nous ne savons : Tiraboschi en a vu le manuscrit dans la bibliothèque d'Este, sans s'arrêter à le lire.

A Venise encore se manifeste l'impulsion donnée au drame par les représentations latines de la jeunesse romaine. C'est à Venise que fut jouée en public la comédie de *Stephanium*[1]; c'est un ami de Sabellicus, peut-être l'un des derniers élèves de Pomponius Lætus, qui la composa, vers la fin du xve siècle; et, chose remarquable, parmi les personnages qui complimentèrent l'auteur, nous trouvons encore un moine augustin[2]. Cette comédie fut imprimée à la fin du xve siècle, on ne sait en quelle année. L'auteur avait à peine vingt-trois ans quand il l'écrivit : il avait déjà composé des *Épigrammes*, des *Épîtres*, des *Discours*[3]. Il ne nous est

1. *Stephanium*, J. Harmonii Marsi *com. urbis Venetæ genio publice recitata* (*sine ann.*).— Nous avons pu consulter cette édition, très-rare, grâce à l'obligeance de M. le baron Taylor, qui a bien voulu nous ouvrir sa bibliothèque.

2. Voy. à la fin de la com., *Epistol. Fratris J. B. Ravennæ J. Harmonio.*

3. *Ibid.*, id.

pas connu autrement. Il se nommait Harmonio, et était né ou habitait sur les bords du lac Fucin[1]; comme Pomponius Lætus, comme Sabellicus, il avait latinisé son nom, et s'appelait M. A. Harmonius *Marsus*. Moins heureux que ses amis, il a été oublié des biographes : peut-être s'est-il éteint de bonne heure, et a-t-il, par une mort prématurée, déçu les espérances qui s'attachaient à ses débuts. Ainsi s'expliquerait l'obscurité de ce nom, qui brilla d'un éclat passager.

La comédie d'Harmonius Marsus, à son apparition, fit oublier celles des Leonardo Bruni, des Alberti, des Ugolini : écrite en vers ïambiques, taillée un peu timidement sur le modèle presque uniforme des intrigues de la comédie latine, semée de nombreuses réminiscences de Térence et de Plaute, elle fut saluée avec enthousiasme par les érudits. Tous le complimentèrent de faire revivre l'art de Thalie : c'était le seul art qui manquât à la gloire de Venise, et désormais elle pouvait s'enorgueillir de n'avoir plus rien à envier à l'ancienne Rome[2]. Sabellicus, qui s'était empressé de se rendre à ce spectacle[3], écrivit à l'auteur, après avoir relu la pièce imprimée : « Votre comédie m'a frappé d'admiration.... Tout y est poli, travaillé.... Le style sent l'antiquité, c'est tout à fait le tour et l'agrément de Plaute.... Autant la lecture m'a

1. Epist. Fratris J. B. Ravennæ J. Harmonio, vers de Sabellicus. — Le lac Fucin est dans le pays des Marses.

2. *Ibid.*, *pass.*, et notamment J. B. Scytæ.

3. *Epistol.* IV, 21. Sabellicus est né en 1436, mort en 1508. Il est probable qu'il était plus âgé qu'Harmonius. Cela fixe approximativement la date de la *Stephanium*.

causé d'admiration, autant la représentation m'a fait de plaisir. En effet, non content du titre d'auteur, vous avez gagné celui d'acteur.... Par moments, j'oubliais que j'étais assis dans le vestibule des ermites (*probablement au couvent des moines augustins*), et je me croyais transporté dans le théâtre de Marcellus ou de Pompée, pour entendre une pièce de Plaute ou de Cécilius.... Naguère la comédie déshonorée errait obscurément dans les villes du Latium, elle ne se souvenait plus des applaudissements de l'amphithéâtre et des savants exemples de la Grèce. Voici qu'elle renaît : Harmonius lui a rendu son premier lustre....[1] »

L'analyse de la *Stephanium* nous convaincra qu'elle méritait une partie de ces éloges. La pièce est précédée d'un prologue, où l'auteur, s'adressant aux spectateurs, les sénateurs de Venise[2], leur expose son dessein de renouveler la comédie, leur rappelle le but moral de cet art, leur fait brièvement l'histoire des comiques grecs et latins, et leur raconte en quelques vers la fable qui va être développée devant eux. Cette fable ne témoigne pas peut-être de beaucoup d'invention : ce sont des lambeaux de l'*Aululaire* et de telle autre comédie latine, mais ils sont assez habilement ajustés, et les détails ne manquent pas de mérite.

1. *Epistol.* X, 21.

2. Proinde vos oro nunc patres optimi....

Elle est dédiée *P. Paschalio, patricio Veneto, philosopho clarissimo.*

Acte Ier[1]. — Nicérate apprend de Géta que son père veut lui confier un vaisseau pour aller faire le commerce en Afrique. D'un autre côté sa maîtresse, Stéphanium, qui a été dans son enfance enlevée de Lesbos et n'a échappé que par la fuite à la servitude d'un *leno*, Stephanium voudrait retourner dans sa patrie pour y chercher ses parents. Géta ne croit pas un mot de toute cette histoire, et veut prémunir son jeune maître contre les artifices des courtisanes. Nicérate lui impose silence; il se fait relire pour la vingtième fois la lettre de Stéphanium, qui le prie, dans les termes les plus caressants, de ne pas partir sans la voir. Cela le décide à tout faire pour rester, il espère que Géta l'aidera; il lui recommande au moins le silence[2]. — Nicérate regrette en lui-même d'avoir un père aussi avide de richesses que le sien. Pour lui, il est jeune, il veut jouir de la vie : quand donc aimera-t-il, sinon maintenant[3] ? Mais il entend son père, et n'a pas le temps de s'esquiver. — Le vieil Hégion donne des ordres à sa servante Archilis :

....................Clude nunc fores.
Atque intellextin'? nec quemquam intromiseris,

1. La division des actes et des scènes est indiquée dans l'édition publiée par l'auteur lui-même.

2. Sc. I.

3. Tanquam sexagenario sit obolus
Defuturus!.............
....Nunc quia tempus patitur
Aliqua frui voluptate, ipse mihi complaceo,
Dum ætas fert, dum ardor viget.....
................Quando licet
Me amare, nisi nunc?...
Sc. II.

Dum ego abero; nam furum sunt plena omnia.
— Si quis pulsaverit pedibus ostium?
— Si quid boni portaverit, tunc arripito? [volet.
At quam primum occlude fores : ne flatus intro de-
— Si quis aurum tibi dono portaverit? [rum ego
— Perii! Hæc de auro loquitur. Hem redibo. Ite-
Nunc intro. Atque revisam. Hem tibi dico, Archilis,
Exi, atque huc abscede. Hic me mane, dum ego eo,
Atque revertar[1]........................

Archilis ne comprend rien aux bizarreries de son maître; mais ce qu'elle comprend moins encore, c'est qu'il puisse vivre, tant il impose de privations à son estomac[2]. Nicérate, qui n'a encore été aperçu ni d'Hégion, ni d'Archilis, s'est un moment effrayé de l'air triste et préoccupé de son père; mais il se rassure en le voyant revenir, la joie sur le visage. Hégion en effet a été faire visite à son trésor, et l'a trouvé à sa place : il est satisfait, et permet à sa servante de rentrer; mais il lui recommande de nouveau de bien fermer les portes. Puis il songe à s'enrichir :

Certum est omnia perpeti, ne mihi pecunia
Desit. Dicant quod velint : miser is qui nimis
Pecuniæ parcit. Atqui miserior
Qui non habet.............

Il pense à la commission dont il va charger son

1. Sc. III.

2. ....Miror quod vivat hodie.
Parum comedit, nec mingit, ne ut sitis
Veniat, et quin aliquid desit. Mures incursim fugat,
Quia panem corrodunt......

fils; justement il l'aperçoit. Il lui annonce qu'il veut le faire partir dans quatre jours.

> Quod lubet, pater. Verum insolenti dabis
> Atque experti negotium, pater. Tamen,
> Quod lubet, mi pater...............

Hégion ne comprend pas ou fait semblant de ne pas comprendre la prière cachée sous des paroles si soumises :

> ..... Disces tandem; ita ego,
> Dum eram juvenis, factitavi. . . . . .

Nicérate ne se tient pas pour battu; il demande à faire quelques observations : la vie est courte, pourquoi tant se tourmenter ? Ne sont-ils pas assez riches ? Sur ce, le père de se récrier. Le jeune homme comprend sa maladresse, et demande au moins quelques jours de grâce; mais il ne gagne rien.

Acte II. — Hégion se félicite de voir son fils faire ses préparatifs de voyage; mais, comme un avare n'est jamais tout à fait heureux, il se plaint de quelques pertes de ménage. Raison de plus pour économiser.

> Nam nummi sunt hodie, qui vivunt, qui regunt.
> His honor, his omnes, et reges, serviunt[1].

Il surprend Géta pensif : à quoi peut penser Géta ? Hégion veut le savoir. C'est l'affaire de

1. Sc. I.

Nicérate qui préoccupe Géta, mais il n'a garde de le dire à son maître; il aime mieux le payer de belles paroles : il se disait à lui-même qu'aucun vaisseau n'avait apporté de laines d'Apulie, et il se félicitait pour son maître de cette occasion d'écouler à bon compte leurs laines moisies. Cette agréable perspective désarme le soupçonneux Hégion; seulement il veut faire convenir Géta qu'il a bien besoin de cette aubaine pour subvenir à tous les frais de sa maison[1]. Mais Géta ne voit pas que tous ces frais puissent monter bien haut : depuis quatre mois, Hégion nourrit ses gens avec des petits poissons. Hégion lui impose silence, et le prudent Géta n'insiste pas. Son maître le quitte pour voir si son or n'a pas changé de place. — Géta remarque que Hégion s'est enfui précipitamment, et d'un air inquiet. Voilà bien les avares! se dit-il. Mais il est distrait de ses réflexions par l'arrivée de Nicérate, qui est tout triste d'être obligé de quitter Athènes. Géta le console : probablement son départ sera différé, on craint des pirates ciliciens[2]. — Nicérate voit venir à lui Ampélischa, servante de Stéphanium; il la suit en recommandant à Géta d'observer son père. Géta, resté seul, fait ses réflexions sur cet adage assez souvent vérifié : *A père avare fils prodigue,* et maudit la servitude sous un maître tel que Hégion; depuis qu'il est

1. ..... — Ita spero. Nam me distrahunt
Tot nunc impensæ, tot sumptus domestici,
Quos oppido devoramus atque conterimus, Geta.
Sc. II.

2. Sc. III.

dans cette maison il n'a jamais mangé son content. Quand verra-t-il le jour où les esclaves seront maîtres[1] ?

Acte III. — Hégion a été aperçu de Géta, comme il cachait son trésor ; il est tombé malade et s'est mis au lit. Quelle bonne occasion ! Géta n'attend qu'une occasion pour sortir[2]. — Archilis se plaint de la lenteur que le médecin Sosimène met à venir, et se dispose à l'aller chercher elle-même. Elle rencontre Sosimène, et lui parle de son malade[3]. — Géta s'empresse de courir au trésor, et dès qu'il l'a trouvé :

O lepidissimum aurum ! Hæ sunt guttæ Jovis.
Hi sunt honores, hoc nectit amicitias,
Hoc facit ingenium, hoc tot bella gerit.
O sanctum aurum ! Pro te labores homines
Mortales non recusant : tu me hodie felicitas.

Ah ! si son maître pouvait mourir ! A lui tout ce trésor ! Non, il se contenterait de la moitié ; l'autre moitié serait pour Nicérate. Ainsi il est riche, il commence à se sentir homme : déjà même il éprouve les inquiétudes de l'opulence, il voit l'envie se dresser contre lui ; mais il a bien de quoi défier les envieux :

1. ....Pater avarus, filius prodigus.
....Quidquid hic delirat dominus,
Plector ego miser. Dii omnes perdant istos heros,
Ut quam primum servi domini fierent !
Non sic seresceret venter : nec pabulo fabacio
Quotidie pascerer. Equidem postquam hac domo
Sum, nunquam satur fui. Esurio in dies acrius.
Sc. IV.

2. Sc. I.
3. Sc. II.

Hem ! mi aurum, quantum hodie mortales facis !
At nunc ego per te incipio esse hominis.
Sed nescio quid plus curarum nunc mihi
Cumulatur cerebro : nunc trepidulus
Fio. Nunc omnia timeo. Te, aurum, puto
Esse causam........................
.............Timenda sunt omnia mihi,
Invidia magis. Nam undique sunt invidi.
....
Sed illis maxime concede, dum crepent,
Invideant quantum libet. Nescio si quis me audiat.
Num etiam volantes muscæ sunt paxillum lividulæ?
Invideant satis, dum tu mihi, aurum, complaceas[1] !

Il se propose d'avertir immédiatement Nicérate, puis il se remplira l'estomac, et s'empressera de préluder à la consommation de son bien[2]. — Il s'en va frapper à la porte de Stéphanium ; on n'ouvre pas, il frappe encore. Une tuile, lancée par Ampélischa, vient tomber à côté de lui. Cela lui fournit matière à des réflexions philosophiques :

Parum abfuit quin tegula fregerit caput.
....
Quid mihi nunc profuisset aurum, Geta ?
Numquam tuta felicitas hominibus[3].

Néanmoins il frappe toujours, car il veut annoncer

1. Sc. III.

2. ....Faciam mihi
Hodie stomachum plenum....
...Incipiam abligurire bonum....

Ibid.

3. Sc. IV.

sa bonne fortune. A ce mot de bonne fortune, la porte s'ouvre. Ampélischa demande pardon à Géta de ne l'avoir pas reconnu : Géta ne veut rien entendre, il est Alexandre, roi de Macédoine[1]. Ampélischa fait la gracieuse, le nouveau roi dédaigne des flatteries qu'il sait adressées à son opulence[2]. Mais il ne lui tient pas longtemps rigueur : il n'est pas égoïste, il veut faire part de son bonheur à Nicérate, à Stéphanium, à Ampélischa[3]. Il n'en dit pas davantage, et sort pour commander des cuisiniers et un festin splendide. — Ampélischa est ravie du bon cœur de Géta, et se flatte de voir revenir de beaux jours pour elle et sa maîtresse[4]. — Géta s'avance à la tête d'une troupe de cuisiniers rangés en file, militairement : il leur demande s'il n'a pas l'air de quelque chose, et prend plaisir à s'entendre proclamer un autre Agésilas, un autre Agathocle. Mais les jouissances de la vanité ne sont qu'un accessoire pour Géta : il veut savoir ce qu'on lui servira, se fait donner la liste de tous les plats, et recommande qu'ils soient bien épicés et relevés : il pourra dire qu'au moins une fois dans sa vie il a goûté ce qui était l'ordinaire du roi Sardanapale.

1. Nihil audio. Sum Alexander, rex Macedo.

2. *A.* Mane. Sic te juventa virens foveat!
G. Ah! ah! nunc juventa? quia nummos habeo.
A. Ita dii me ament, ut mihi juvenis es.
G. Scio : Ergo nummis repuerascunt senes.

3. ....Non ego solum natus mihi.
Ita hodie Niceratum atque Stephanium
Beabo, me teque simul.......

4. Sc. v.

Il rentre à la maison, tandis qu'en sort le médecin[1]. — Sosimène se félicite de la guérison d'Hégion, mais non de son humeur et de sa générosité[2].

Acte IV. — Géta est content de lui : il a bu et mangé autant qu'il a voulu et qu'il a pu. A chacun ses plaisirs : à son jeune maître ceux de l'amour, à lui ceux de la table. Il est à peu près rassasié, et considère avec satisfaction sa rotondité[3]. Mais son cerveau est un peu alourdi ; il voit trouble et ne marche pas droit. Hélas ! la porte s'ouvre : il voit sortir Hégion, qu'il croyait mort. — Hégion réfléchit sur la misérable condition de l'homme, et remercie les dieux de lui avoir sauvé la vie. Il rend grâce surtout au dieu de la médecine, Apollon, et, pour lui témoigner sa reconnaissance, sans se ruiner, il attache à la porte de son temple une couronne de fleurs : il promet de lui en offrir une seconde s'il continue à se bien porter. Quant au médecin, Hégion se repent de lui avoir trop donné : or, ce n'est pas en argent qu'il l'a payé, mais en fèves[4]. Il entend du bruit chez lui et s'empresse d'y courir, de peur d'être dévalisé. Il revient, tenant par les oreilles Géta, qui s'est glissé dans la maison derrière son maître, pas assez silencieusement ; il lui fait subir un interrogatoire :

> Quid tibi erat illic ? — Pavimentum verrere,
> Postquam de foro redii. — Quid tu in foro feceras ?

1. Sc. vi.
2. Sc. vii.
3. Ohe satullus sum, adipatus sum nimis.
   Sc. i.
4. .....Fabam nimiam dedi medico ;
   Quærebat aliud blandidicus, sed ego prudentior.
   Sc. ii.

— Ibi erat ex his qui ad mercatum confluxerant,
Aiebat creditam portare se tibi pecuniam.
— At edepol hoc primum est dissentaneum :
Nunquam cuiquam obolum crediderim.
. . . .
Sic mendacium convallat, ita offendices implicat,
Ut si quis veritatem deperdi volet, huic deferat.

Et il le bat pour le punir de son mensonge. Puis il le fouille, comme dans l'*Aululaire* Euclion fouille Strobile. Il ne trouve rien ; néanmoins, comme il n'est pas encore rassuré, il va voir son or, et dit à Géta de l'attendre. — Géta, resté seul, se livre au désespoir : plus de doute, il est perdu. La peur le dégrise un peu[1]. Tandis qu'il se consulte pour savoir s'il ne doit pas s'esquiver prudemment, il voit venir de son côté un esclave étranger. — Cet esclave, Palestrion, se félicite d'avoir abordé au Pirée sous de bons auspices ; il a laissé sur le port son maître, Philodicus, et s'en est allé à la découverte : il cherche la nièce de Philodicus, Stéphanium. Il croit reconnaître la maison d'Hégion, et, voyant près de là Géta, s'avance vers lui pour s'en assurer. Une idée lumineuse s'offre aussitôt à Géta : s'il rejetait le vol sur le nouveau venu ! Et le voilà qui fond à coups de poing sur Palestrion. Celui-ci essaye de l'apaiser, et le supplie de lui laisser exécuter les ordres de son maître. Géta l'interroge sur son maître ; mais, ne voulant rien croire de ce qui lui est dit, il en revient aux voies de fait, et Pales-

1. Ut omnis mihi ebrietas timore deliquit !
Scène IV.

trion s'esquive[1]. — Géta se reproche d'avoir fait fuir celui qu'il voulait accuser. Hégion va revenir, et que faire? En effet, Hégion arrive, et, sans autre forme de procès, ordonne de saisir et d'enchaîner Géta[2].

Acte V. — Palestrion raconte à Philodicus sa mésaventure; ils recommencent de compagnie leurs recherches[3]. — En ce moment, Nicérate sort de chez sa maîtresse. Ils lui demandent s'il connaît une jeune fille nommée Stéphanium; il répond qu'il la connaît fort bien, et qu'il l'a faite citoyenne attique; apprenant que Philodicus est l'oncle de Stéphanium, il lui déclare qu'il aime sa nièce, qu'il est fils d'Hégion, qu'il veut l'épouser. Philodicus lui promet une bonne dot, et entre chez sa nièce[4]. — Hégion est furieux contre ce misérable Géta qui, non content de le voler, a débauché son fils. Il aperçoit Nicérate, et lui fait des reproches. Nicérate se justifie : la fille qu'il aime est une fille libre, une citoyenne de Lesbos, et voici son oncle, qui sort de chez elle, et consent à leur union[5]. — Les deux vieillards, qui sont de vieux amis, s'embrassent et s'accordent pour le mariage[6]. — Géta, qui a reçu à la fois sa grâce et sa liberté, se félicite d'assister à une noce, s'en va soigner la cuisine en conséquence, et demande des applaudissements[7].

1. Sc. v.
2. Sc. vi.
3. Sc. i.
4. Sc. ii.
5. Sc. iii.
6. Sc. iv.
7. Sc. v.

Les applaudissements ne pouvaient manquer à cette reproduction si exacte de la comédie latine et à cette peinture quelquefois heureuse de l'avarice ; les lettrés et les riches patriciens de Venise devaient sourire de bon cœur aux mésaventures de cet Euclion soi-disant athénien, qui ressemblait sans doute, sauf quelques exagérations comiques, à tel ou tel armateur de leur connaissance : certains mots, qui partout ailleurs seraient des lieux communs sur la puissance de l'or *qui règne sur les rois eux-mêmes*, trouvaient même quelque à-propos dans cette république marchande, si fière de ses richesses.

Il nous reste à faire connaître une autre comédie, composée aussi à Venise, et publiée en 1504, la *Dolotechné* ou *l'habile intrigue,* de Bartolommeo Zamberti[1]. L'auteur naquit à Venise vers 1460 : il composa d'abord une traduction d'Euclide en latin, la plus ancienne qui existe : c'est plutôt le travail d'un latiniste que celui d'un géomètre. Après avoir achevé cette traduction, il écrivit, pour se délasser, la comédie de *Dolotechné,* qu'il garda longtemps en portefeuille, et ne publia qu'assez tard : il ne dit pas qu'elle ait été représentée[2]; mais son *prologue,* adressé aux spectateurs, prouve qu'il avait espéré qu'elle le serait. C'est encore une imitation un peu trop fidèlement calquée des comédies de Plaute ; c'est la peinture souvent libre et nue de deux intrigues amoureuses. Cette pièce est du reste inférieure à celle d'Harmonius Marsus :

1. Barth. Zamberti, com. *Dolotechne*. Venet., 1504, in-4°. — Argentorati, 1511 , in-4° (*Catal. Soleinne*).

2. *Præfat.* — Cf. *Biogr. univ.*

on y trouve beaucoup de longueurs, un comique grossier, un style recherché et peu naturel; l'action est embarrassée par l'intervention d'une foule de personnages inutiles, esclaves, parasites, etc.; presque toutes les scènes contiennent d'interminàbles monologues ou *a parte;* le théâtre reste souvent vide, et il y a tant de désordre dans le développement du drame, qu'on ne saurait dire si l'auteur a voulu le diviser en cinq actes, et s'il a songé à la liaison des scènes, bien que sa comédie soit postérieure à la *Stephanium*. La *Dolotechné* a cependant quelque mérite d'invention.

Polychrysus se plaint des inconvénients de la vieillesse, et s'étonne de l'absence de sa jeune femme, qui, pour sortir, a prétexté une visite chez une amie : il sort « à pas de fourmi[1] » pour l'épier. De son côté, Euphylatia, de retour au logis conjugal, déplore la destinée des femmes mariées, comme elle, à des vieillards qui les ennuient de leurs infirmités. Son mari l'aperçoit et lui demande de ses nouvelles : elle lui reproche de n'être plus un bon mari : il répond qu'elle-même n'est plus de la première jeunesse, et lui parle de mettre en ménage leur fils Mononyus. — Sphalérus trouve malheureux les riches, avec tous les soucis que leur cause l'administration de leurs biens : tout esclave qu'il est, il aime mieux son sort. Polychrysus lui annonce qu'il veut marier son fils[2]. — Le parasite Phileuochius est tout enflé; il va consulter le médecin[3]. — La vieille Bdélyria fait sa toilette, et cherche à ré-

1. Sc. I (act. I?) : *formicino pede.*
2. Sc. II.
3. Sc. III.

parer l'outrage des ans; elle se fâche contre sa servante qui le croit irréparable :

In senio enim pigmenta hujusmodi nec magis prosunt
Quam pharmaca mortuis. Nam, si puellas fœdant,
Tute existimato qualem tibi possunt pulchritudinem
Præstare [1]. . . . .

La vieille n'écoute rien, et s'en va faire une visite au temple de Vénus.

Sphalérus rencontre Bdélyria et veut s'amuser à ses dépens : il lui fait des compliments assaisonnés de railleries. Comme elle lui demande quel âge il lui suppose : « Quinze lustres, » dit-il, puis se reprenant : « Je voulais dire cinq. » Et il lui demande si elle n'a pas un amant [2]. Elle nie d'abord, se fait un peu presser, et finit par avouer qu'elle aime Mononyus : Sphalérus exige une honnête récompense s'il aide l'amour de Bdélyria, et s'engage à mener chez elle son maître le jour même. — Le *leno* Chrysophagus fait préparer des lits, et gourmande la lenteur de sa domestique. Il calcule en lui-même les moyens de faire un gros gain avec une jeune esclave qu'il vient d'acheter, Rhodostoma [3]. — La digne femme de Chrysophagus,

1. Sc. IV.

2. Dic serio, lustrum vidistine quintum decimum?
— Hem! quid blacteras, furcifer? — Vide, obsecro,
Ut erraveram! Quintum enim dicere volui.
— Hui quintum! vix tertium.
— O lepidam puellam! Vin' te amplectar?
— Abi in malam rem. — Dic sodes, ecquem
Habes amatorem.......

Act. II? sc. I.

3. Sc. II.

Mérophila, s'efforce de consoler Rhodostoma qui pleure : qu'elle soit sans crainte, on ne lui veut pas de mal, on ne veut que lui trouver un mari selon son goût. La pauvre ingénue se laisse prendre au piége, et avoue qu'elle a vu récemment un jeune homme à peine âgé de seize ans, et qu'elle aime ce jeune homme. La *lena* est transportée de joie en apprenant qu'il s'agit du fils de Polychrysus, et promet à la jeune fille de servir son amour[1]. Comme la *Macette* de Regnier, elle cache son infâme trafic sous les dehors du dévouement. — Mérophila fait rentrer Rhodostoma, et demande où est son mari. Chrysophagus ne perd pas de temps ; il vient d'acheter Rhodostoma trente mines, et déjà il est au marché dans l'espoir de la revendre trois cents mines[2]. — Mononyus songe au moyen de posséder Rhodostoma, qu'il sait entre les mains du *leno*. Mérophila, qui a été autrefois sa nourrice, l'aborde et lui demande des nouvelles de son père et de sa mère : elle lui fait d'ignobles plaisanteries sur les secrets mécontentements de sa mère, et Mononyus répond : « C'est vrai[3]. » Puis elle lui parle de se marier (il n'a pas seize ans, nous l'avons vu : voilà bien les passions un peu précoces de l'Italie !) elle lui énumère les qualités que doit avoir une femme, lui dit qu'elle en connaît une qui réunit toutes ces qualités ; elle se nomme Rhodostoma : son mari l'a achetée trois cents mines ; on la revendra, si Mononyus le veut, au prix coûtant. Le stupide jeune homme dit encore : Oui, et suit Mérophila.

1. Sc. II.
2. Sc. III.
3. *Ita est* (sc. IV).

Sphalérus pense à ce que lui a dit son maître, et songe qu'il doit préparer Mononyus à l'idée de se marier [1]. — Mérophila appelle Rhodostoma, et lui dit d'être heureuse: elle lui amène Mononyus. Nous n'analyserons pas cette scène de *lupanar* : disons seulement comment elle se termine. Mérophila, après avoir enflammé la passion du jeune homme, fait brusquement rentrer Rhodostoma, et laisse Mononyus se consulter sur ce qu'il doit faire : pour elle, elle va s'entendre avec son mari [2]. — Sphalérus a peur que son élève ne se débauche : il le voit sortir de chez Mérophila. Mononyus lui fait confidence de son amour, et le prie de lui procurer les trois cents mines exigées. Sphalérus promet d'y réfléchir [3]. — Le parasite nous donne des nouvelles de sa consultation : il lui a été ordonné de ne pas se nourrir de légumes, mais de faire bonne chère, de boire du meilleur vin ; surtout il lui est prescrit de se satisfaire de la sorte aux frais d'autrui [4]. Il jette donc son dévolu sur Chrysophagus, et lui demande à dîner, mais il en est pour sa demande. — Sphalérus fait marché avec Chrysophagus, qui ne veut pas rabattre d'une obole, mais est prêt à livrer sur l'heure Rhodostoma, si on lui compte trois cents mines [5].

1. Act. III ? sc. I.
2. Sc. II.
3. Sc. III.
4. ....Sed pharmacum
Hujusmodi tibi conducibilius erit, si alieno
Facias sumptu.......
Sc. IV.
Le mot peut sembler joli, mais *quid ad rem ?*
5. Sc. V.

Sphalérus s'en va trouver Bdélyria, et lui remet un poulet comme écrit de la main de Mononyus. La vieille ne se sent pas de joie. Sphalérus en profite pour lui insinuer un conte : Ce pauvre jeune homme a commis un petit péché, il s'est laissé entraîner chez le *leno,* a déshonoré une fille, que son père vient réclamer ; on demande trois cents mines. Bdélyria ne se fait pas prier : elle donne sur-le-champ les trois cents mines, et en promet cinq cents s'il le faut[1]. — Mononyus songe à ses malheureuses trois cents mines. Mais, ô bonheur ! Sphalérus les lui apporte : il les prend, sans s'inquiéter d'où elles lui viennent[2]. — Le *leno* aborde Polychrysus : il le plaisante d'abord sur ses infirmités, puis lui parle de l'intrigue de son fils avec Rhodostoma, et tâche de se faire payer sur-le-champ : mais le père n'entend pas de cette oreille, et jure de se venger de Sphalérus[3]. — Justement, il le rencontre et lui reproche d'avoir perdu son fils. En vain Sphalérus essaye de se justifier, il est envoyé à la meule[4].

Cependant le *leno* vient d'être payé, et dans sa joie il invite à dîner Phileuochius[5]. — Tandis que Mononyus, devenu, de par son argent, légitime possesseur de Rhodostoma, se réjouit avec elle de son bonheur, son père arrive pour le gourmander : Mononyus répond que Rhodostoma est d'une bonne famille. Polychrysus suppose que son fils a

1. Act. IV? sc. I.
2. Sc. II.
3. Sc. III.
4. Sc. V.
5. Act. V? sc. I.

été trompé, et s'en prend à la fille qui l'a séduit. En ce moment survient Alithologus, qui est à la recherche de sa fille; il est venu là, sachant que c'est la demeure d'un *leno,* qui achète les jeunes filles enlevées. Polychrysus compatit à sa douleur paternelle; lui aussi a ses chagrins, et il lui montre son fils qui se livre à l'amour des courtisanes. Puis il lui demande le nom de sa fille pour l'aider à la chercher. Inutile de dire que cette fille n'est autre que Rhodostoma. Alithologus embrasse sa fille, mais veut faire rendre au *leno* les trois cents mines[1]. — Chrysophagus, qui vient de bien dîner avec Phileuochius, se prépare à placer son argent au denier double[2]. Polychrysus et Alithologus le menacent de la justice s'il ne rend pas l'argent; il hésite, mais réfléchissant qu'il n'a pas chance de gagner son procès, il rend les trois cents mines. Aussitôt le parasite commande un splendide festin de noces; le voilà sûr de guérir, d'après la recette de son médecin: car il vient de dîner chez le *leno,* et il va dîner chez Polychrysus[3].

Il ne paraît pas que l'argent de Bdélyria lui soit rendu; et c'est même, dans l'intention de l'auteur, le châtiment de sa lubricité[4], comme le châtiment du *leno* est de perdre à la fois et Rhodostoma, et les trente mines qu'elle lui a coûté, et le repas qu'il a payé

1. Sc. II.
2. Ut duplam mihi postmodum rationem reddat. (Sc. III.)
3. Sc. IV.
4. Epilog. :

.......Nam vetula
Bdelyria, dum sibi adolescentis amorem
Quærit reconciliascere, amissis nummis
Cogitur mendicare.......

au parasite[1]. Ainsi se trouve, bien ou mal, rétablie la moralité de cette pièce; moralité qui pouvait jusque-là sembler un peu douteuse.

Les comédies de Gallus Ægidius Romanus, publiées en 1505, et représentées par leur auteur et quelques amis[2], nous ramènent près du théâtre des représentations de Pomponius Lætus et de Riario. Pomponius Lætus avait terminé sa carrière, et son influence érudite se perpétuait au milieu des jeux dramatiques auxquels il avait donné l'essor: le théâtre ancien, renouvelé à Rome et à Venise, semblait ne pas vouloir désapprendre la vieille langue romaine.

Tous cependant n'osaient pas entreprendre de reproduire, dans de fidèles imitations, l'art de Plaute et de Térence: il en est que l'admiration même décourageait. Ils ne voulaient pas voir se flétrir entre leurs mains les grâces de leurs modèles: mais si quelqu'un des anciens chefs-d'œuvre de la comédie latine leur était parvenu incomplet, ils croyaient, pieusement profanes, rendre hommage à leurs maîtres en réparant ces restes mutilés. C'est le temps où Maffeo Vegio composait un XIII[e] livre de l'*Énéide*[3]. Ainsi, nous trouvons une septième scène ajoutée au cinquième acte du *Carthaginois* de Plaute: elle ne mérite pas de nous arrêter. Nous

1. Epilog.:

....Leno et mulierem
Et nummos et prandium amisit.

2. G. Ægidii Romani comœdiæ, *Bophilaria* et *Annularia*. Rom. 1505, in-fol.— Cf. Tiraboschi, t. VII, p. 1356; et Append. *Carmen* Fr. Arsilli, *De poetis urbanis*, v. 45.

3. Ginguené, III, 443.

accorderons plus d'attention à deux scènes assez étendues, destinées à former le dénoûment de *l'Aululaire,* ce dénoûment qui a été depuis refait plus d'une fois. Elles furent écrites par un élève de Battista Guarino, professeur à l'université de Bologne, ami de Politien et d'Alde Manuce, auteur de quelques poésies latines, Ant. Codro Urceo[1]. Certains détails y sentent leur xv[e] siècle, mais le style est un pastiche assez habile de Plaute.

Lyconide s'efforce de déterminer Strobile à lui remettre la marmite d'Euclion. Strobile se fait prier, et ne la rend qu'à la condition d'être affranchi : à ce propos, peinture affreuse de l'esclavage et des mauvais maîtres. Il est assez insolent pour ne pas se contenter de la parole de Lyconide; il lui faut des témoins : il voit partout si peu de bonne foi[2]! Son maître en passe par toutes ses exigences. Dès qu'il tient en mains le trésor d'Euclion, il le porte au bonhomme, qui ne se possède pas de joie : il embrassse sa chère marmite, il la caresse comme une maîtresse. Tout d'un coup il

1. 1446-1500. Cf. *Biogr. univ.* — *Epistol.* Politiani (V, 7 et 8).

2. Cf. Plauti *Aulul.* (édit. postérieures à 1500) :

Omnes natura parit liberos
. . . .
Et quem Jupiter odit, servum hunc primum facit.
. . . .
Heus tu ! nostra ætas non multum fidei gerit.
Tabulæ notantur, adsunt testes duodecim,
Tempus locumque scribit actuarius,
Tamen invenitur rhetor, qui factum neget.
Oh ! oh ! quam lætis, aula, tibi amicus senex
Complector ulnis, et te dulci capio osculo.

est métamorphosé ; la reconnaissance fait de l'avare un prodigue : il donne à Lyconide sa fille et son or. Cela ne vaut pas assurément le dénoûment de Molière. Peut-être Urceo n'y a-t-il attaché aucune importance ; peut-être, simple rhéteur, n'a-t-il voulu que ménager à Strobile, pour terminer, cette froide antithèse : « Euclion est tout d'un coup devenu libéral : soyez-le aussi, spectateurs, et ne soyez pas avares d'applaudissements[1] ; » peut-être aussi (et nous aimons mieux nous arrêter à cette supposition) a-t-il cru que tel devait être le dénoûment de *l'Aululaire*. Euclion, en effet, n'est pas un avare de nature, mais un avare de circonstance : c'est un homme, longtemps pauvre, qui a trouvé un trésor et perdu sa tranquillité d'esprit : son trésor lui est volé, il devient furieux ; son trésor lui est rendu, rien n'empêche qu'il devienne libéral, et ne se débarrasse, en faveur d'un gendre, de ce qui fut pour lui une cause de tourments. Ce n'était pas mal comprendre la pensée de Plaute ; car l'Euclion ancien a plutôt pour parent le *Savetier* de La Fontaine, que *l'Harpagon* de Molière[2].

Un autre ami de Politien, appartenant à l'une des plus nobles familles vénitiennes, un savant enlevé par une mort prématurée, Hermolao Barbaro[3],

1. ....Liberalis subito factus est;
Sic liberalitate utimini vos quoque, etc.

2. Urceo n'était d'ailleurs pas libre de finir autrement *l'Aululaire*, dont le dénoûment primitif lui était indiqué par l'argument de Priscien. En ce sens La Harpe a le droit de reporter à Plaute la responsabilité de ce dénoûment, qu'il croit du comique ancien, et qu'il blâme (*Lycée*, Ire partie).

3. 1464-1493.

composa également quelques vers comiques nécessaires pour compléter une pièce de Plaute et en rendre possible la représentation. A l'entendre, ses vers n'étaient qu'une œuvre de circonstance, et devaient périr avec la représentation pour laquelle ils étaient écrits : il craignait de se donner le ridicule de quelques sculpteurs modernes, qui osaient réparer des statues mutilées de l'antiquité et leur ajouter des têtes et des mains de leur façon [1]. Mais il est probable que ses protestations n'étaient qu'à moitié sincères ; et sans doute il espérait que ses amis lui feraient une douce violence. C'est ce qui arriva, s'il faut en croire le savant Morelli : nous devons à Hermolao Barbaro trois scènes intercalées dans *l'Amphitryon*, et destinées à tenir lieu de trois scènes perdues de Plaute ; c'est celle où le faux Sosie interdit à Amphitryon l'entrée de sa demeure ; celle où le vrai Sosie, qui n'en peut mais, revient pour sentir le poids de la colère de son maître ; celle enfin où Jupiter lui-même vient, à la grande surprise de Sosie, au grand embarras d'Amphitryon, revendiquer pour lui seul le titre d'époux d'Alcmène. L'imitation est si fidèle, que les plus habiles s'y méprennent, témoin le dernier interprète du comique latin [2].

1. Voy. sa lettre, ap. Politian. *Epistol.*, XII, 25.
2. M. François (*Coll. Nisard*). — M. Naudet se range à l'avis de Morelli.

§ III. Des premiers drames italiens, et de leur représentation à Mantoue, à Ferrare, à Milan, etc., vers la fin du xv[e] siècle.

Nous sommes parvenu aux dernières années du xv[e] siècle, et nous n'avons encore parlé que des représentations de pièces latines, anciennes ou modernes. Il était cependant bien temps que les modèles de l'antiquité sortissent du cercle toujours restreint de quelques savants laïques et ecclésiastiques. Une exactitude trop scrupuleuse nuisait à leur popularité : un peu d'infidélité les devait mieux répandre. Dans la plupart des représentations qui suivent celles de Pomponius Lætus, le latin est abandonné, les vieux textes sont remplacés par des traductions ou des imitations en langue vulgaire. C'est ce qui se fit avec un grand éclat dans quelques principautés lombardes, à Mantoue, à Ferrare, à Milan.

Les Gonzague de Mantoue donnèrent l'exemple aux seigneurs leurs voisins. C'est à leur cour que fut représenté l'*Orphée* de Politien, sans doute dès l'année 1472, à l'occasion de l'entrée solennelle que fit dans sa patrie le cardinal François Gonzague[1]. Nous n'insisterons pas sur cette pièce,

1. Tiraboschi (VI, p. 910) conteste cette date, particulièrement pour cette raison que Politien n'avait alors que dix-huit ans. M. Bonafous (*de Politian.*, c. VII) objecte que Politien composa bien à quatorze ans ses fameuses *Stances* sur la joûte de Julien de Médicis, et il s'en tient à cette date. Tiraboschi ne croit pas du reste que l'*Orfeo* puisse être postérieur à l'année 1483.

qu'ont étudiée assez en détail les historiens de la littérature italienne[1]. Un critique[2] a voulu y voir le premier drame musical, ou le premier *opéra* italien ; mais il ne paraît pas que l'*Orphée* ait eu un accompagnement en musique : cela est vrai tout au plus de l'*hymne* à la gloire du cardinal inséré au milieu de la pièce. On a dit la même chose, et avec moins de vraisemblance, d'une tragédie composée par Sulpizio de Veroli, et *chantée*, c'est-à-dire déclamée par ses soins[3]. Un éditeur moderne[4] appelle l'*Orphée* tragédie ; c'est plutôt une « pastorale virgilienne, » selon l'expression d'un maître[5], un drame bucolique, genre qui devint bientôt à la mode, et fut illustré en Italie par le Tasse et Guarini, en France par Racan. C'est du reste un drame en cinq actes bien distincts, comme le fait observer un vers de l'*argument*.

Si, pour les représentations de pièces italiennes, les Gonzague devancèrent les ducs de Ferrare, ils furent bientôt dépassés en ce genre par ceux-ci. En 1496, le marquis de Mantoue, Jean-François II, demande à son beau-père, Hercule Ier, copie de plusieurs comédies de Plaute et Térence, traduites

1. Tirabboschi, *loc. laud.* — Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, III, 524.
2. Roscoe, *Vie de Laurent*, ch. v ; réfuté par Hallam (*Litt. de l'Eur.*, I, p. 213).
3. Le P. Ménétrier. — Cf. Bayle, — Signorelli, III, 54, — et *supra*, p. 132, le fragment de l'épître dédicat. de Vitruve, où se trouvent les mots *agere* et *cantare*, qui ont donné lieu à cette supposition.
4. Ireno Affo, 1770.
5. M. Villemain, *Moyen âge*, XXIIe leçon.

en langue vulgaire et jouées à la cour de ce prince[1]. Nous venons de nommer un des princes les plus éclairés et les plus magnifiqnes de la fin du xve siècle, sans contredit celui qui a le plus fait pour répandre la connaissance et le goût des pièces anciennes. La passion des lettres et du théâtre semble héréditaire dans la maison d'Este : déjà nous avons cité une tragédie latine composée pour le duc de Borso, et une autre pour son frère et son successeur, Hercule Ier. L'histoire de toute cette famille est intimement liée à l'histoire littéraire et dramatique de l'Italie, depuis la fin du xve siècle, jusqu'à la fin du xvie. Nous ne parlerons que des deux premiers successeurs de Borso.

On a contesté à Hercule Ier [2] la connaissance des lettres anciennes ; on a dit qu'il les avait protégées, sans les cultiver lui-même. Les exemples d'un tel fait sont rares, mais il s'en trouve : toutefois, il est douteux qu'Hercule Ier soit un de ces exemples. Tout porte à croire qu'il connaissait parfaitement la langue latine : s'il l'eût ignorée, eût-il reçu tant de dédicaces d'œuvres latines ? Eût-il fait traduire en latin les auteurs grecs? eût-il exigé que son jeune fils lui écrivît des lettres en latin, pour lui prouver ses progrès dans l'étude ? Il paraît d'ailleurs démontré qu'il se plaisait à prendre part à la traduction qui se fit sous ses yeux de quelques comédies de Plaute [3]. Qu'importe, après tout, que ce prince ait allié à son humeur belliqueuse et à

1. Tiraboschi, VI, p. 909.
2. Duc de Ferrare en 1471 , mort en 1505.
3. Cf. Tiraboschi, VI, 909, 928, 949.

son goût pour la magnificence et les plaisirs, le culte des lettres? Il est certain qu'il a fait plus par ses largesses que par sa coopération, pour le développement du théâtre; et il suffit à sa gloire qu'il ait exercé sur ses contemporains une action puissante et féconde. Il appelait de toutes parts et réunissait autour de lui une foule d'esprits élégants et polis. Ce n'étaient pas des érudits un peu lourds, comme ceux du XVI[e] siècle; c'étaient le plus souvent des hommes d'un esprit léger, d'un caractère aimable et enjoué, qui demandaient aux lettres un divertissement, un ornement de la société, et ne s'en faisaient jamais une fatigue. De tels hommes étaient naturellement attirés vers le théâtre; du théâtre ils ne connaissaient que la partie riante, la comédie; parmi les comédies, ils choisissaient les plus gaies, celles de Plaute. C'était pour eux une fête de les lire, une fête de les traduire, une fête de les étudier et de les représenter. Les représentations étaient toujours le couronnement de quelque réjouissance, de quelque solennité [1]; et les occasions en étaient fréquentes dans une cour aussi fastueuse.

Suivant un critique [2], ces représentations commencèrent à Ferrare dès 1484, c'est-à-dire l'année même où Hercule I[er] termina sa longue guerre avec Venise. Il est plus probable que ce fut seulement en 1486, le 25 janvier [3]. On joua ce jour-là *les Ménechmes* de Plaute, dans une traduc-

1. Tirab., VII, 128.
2. Ap. Zeno, *Not. al Fontanini*, I, 402.
3. Tirab., VI, 895 sqq.

tion italienne à laquelle avait pris part, dit-on, Hercule Ier lui-même [1]. Le spectacle fut suivi d'un feu d'artifice; la dépense s'éleva à plus de mille ducats. Battista Guarino, présent à cette représentation, en célébra la magnificence dans une pièce de vers latins assez élégante [2] :

Plautini manes, numeri gaudete, salesque :
   Cum simili exulta fratre, Menechme, tuo.
Quæ fuerat Latiis olim celebrata theatris,
   Herculea nobis scena revixit ope.
   . . . .
Vidimus effictam celsis cum mœnibus urbem,
   Structaque per latas tecta superba vias.
Ardua creverunt gradibus spectacula multis,
   Velaruntque omnes stragula picta foros.
Græcia vix tales habuit vel Roma paratus.
   . . . .
Venit et ad magnos populosa Bononia ludos,
   Et cum finitimis Mantua principibus.
Euganeis[3] junctæ properarunt collibus urbes,
   Quique bibunt lymphas Arne, vadose, tuas.
Hinc plebs, hinc equites plauserunt inde senatus,
   Hinc cum virgineo nupta caterva choro.

Faisons la part de quelques exagérations poétiques; il est difficile en effet de croire que de simples bourgeois fussent admis en grand nombre à cette fête aristocratique, à laquelle étaient conviées toutes les villes du nord de l'Italie. Néanmoins, quel éclat et quel retentissement dut avoir

1. Ap. Zeno, *Lettere*, III, p. 190.
2. *Carmin.*, lib. IV.
3. Les monts Eugènes, au sud-ouest de Padoue.

dans l'Italie tout entière cette représentation si brillante et d'un genre si nouveau!

Plusieurs comédies de Plaute se succédèrent ainsi, jouées avec le même appareil et sans doute avec la même affluence. En 1487 (26 janvier), ce fut *l'Amphitryon*, traduit en tercets par Pandolfe Collenuccio [1], poëte distingué de ce temps, alors au service du duc Hercule : pour cette représentation, il avait été figuré un ciel étoilé, « qui fut une belle chose, » dit un chroniqueur. Vinrent ensuite *la Casina* et *la Mostellaria*, traduites aussi en *terza rima* par Girolamo Berardo [2], *l'Aululaire* par Paris Ceresara [3], et quelques autres dont les noms ne sont pas cités : Battista Guarino en traduisit plusieurs avant 1497. L'année 1499 fut l'une des mieux remplies; dans le seul mois de février, Hercule fit donner trois représentations consécutives, *le Trinummus*, *le Pœnulus* et *l'Eunuque* (*l'Eunuque* est la première comédie de Térence dont il soit fait mention). Bembo, alors âgé de vingt-neuf ans, et fort en faveur auprès de ce prince, était tout enthousiasmé de tels jeux. Dans une de ses lettres, il plaisante un de ses amis, « un grand citoyen, » qui était resté à Venise, pour vaquer aux affaires publiques, plutôt que de venir aux fêtes de Ferrare [4].

1. Cette traduction, imprimée alors à Ferrare, le fut depuis à Venise, en 1530 (Tirab., VI, 895, sqq.).

2. On ne sait au juste si ces deux traductions furent faites sous Hercule Ier ou sous son fils. Elles ont été imprimées à Venise, 1564.

3. 1501. Cf. Bonafous, *de Politian.*, p. 48.

4. *Epist. fam.*, I, 18. —Tirab., *loc. laud.*

Dans la grand'salle où Hercule I[er] donnait toutes ces représentations ne se jouaient pas seulement des traductions de Plaute et de Térence : en dehors du cercle des pièces anciennes, plus d'un essai dramatique fut tenté par les poëtes de cette cour. En 1487, Niccolò de Correggio composa une pièce intitulée *Céphale*, que le chroniqueur prend pour une comédie de Plaute, tant Plaute était à la mode. L'auteur avertit, dans son prologue, qu'il n'appelle cette pièce ni comédie ni tragédie, et laisse chacun libre de lui donner le nom qu'il lui plaira : il est en effet difficile de dire ce que c'est que ce drame [1]. Il a cinq actes et est écrit en octaves : le sujet en est bucolique comme celui de l'*Orphée*. L'auteur, bien inférieur comme poëte à Politien, est un des beaux esprits qui jouirent de la plus grande réputation à la cour de Ferrare. C'était un grand seigneur et un homme d'épée : on le sent, au ton cavalier avec lequel il parle de ses ouvrages. Arioste, dont il fut l'ami et peut-être le protecteur, s'est plus tard souvenu de lui dans l'*Orlando furioso* [2], et a sauvé son nom de l'oubli. Niccolò de Correggio avait écrit d'autres poëmes, un entre autres en l'honneur de Lucrèce Borgia, mariée au fils d'Hercule I[er]. Après une maladie qui mit en péril la vie de Niccolò, un poëte de Ferrare, Hercule Strozzi, adressait à Lucrèce une pièce de vers latins, où il lui disait : « C'est vous, surtout, gloire nouvelle de

1. Bonafous, *de Politian.*, p. 49.

2. Cant. XLII, st. XCII. Niccolò de Correggio mourut à Ferrare en 1508.

notre siècle, Borgia, qui devez remercier les dieux apaisés.... Comme il partage vos joies, il partage vos douleurs.... Il a célébré vos mérites[1] dans des chants qui vivront. » Singulière héroïne, et dont le seul nom rappelle une société à la fois élégante et immorale, polie et souvent criminelle !

Il y avait, vers le même temps, à la cour de Ferrare, un autre grand seigneur bel esprit, auquel Arioste a fait, non pas seulement le vain honneur de le nommer, mais l'honneur plus réel d'imiter et de continuer l'une de ses créations : c'est Boiardo, comte de Scandiano[2]. Outre le *Roland amoureux*, il composa pour le duc Hercule une comédie de *Timon le Misanthrope :* c'est le dialogue de Lucien, librement arrangé en cinq actes, et habillé en *terza rima.* Ce n'est pas une bonne comédie, mais elle peut être regardée comme la première comédie originale écrite en langue vulgaire[3].

Signalons encore quelques œuvres dramatiques en italien, composées par les ordres du même duc : une tragédie sur *Joseph*, de Collenuccio, plusieurs fois imprimée dans le siècle suivant ; deux tragédies d'Antonio de Pistoia, intitulées, l'une *Philostrate et Pamphile*, l'autre *Démétrius, roi de Thèbes*. Ces deux dernières tragédies, versifiées en tercets, sont calquées sur Sénèque : seulement,

1. *Tuas dotes.* C'est peut-être *vos vertus*. Nous n'osons l'affirmer (Cf. Tirab., *loc. laud.*).

2. 1434-1494.

3. Ginguené, III, 541.

en place de chœurs, des stances marquent les intervalles des actes[1].

Le duc Alphonse Ier[2] partageait les goûts de son père ; les poëtes dramatiques trouvèrent en lui la même faveur et les mêmes encouragements. Les traductions de Plaute et de Térence continuèrent. On cite celle du *Miles gloriosus*, par Célio Calcagnini ; celle de *l'Andrienne* et de *l'Eunuque*, par Arioste. Ce dernier avait traduit ces deux pièces en prose, dans sa jeunesse, vers 1498, sous Hercule ; il les refit en vers sous Alphonse, et bientôt leur adjoignit cinq autres comédies en vers, de sa composition. Le duc fit élever, exprès pour les pièces d'Arioste, dans la cour de son palais, un théâtre permanent, le plus beau qu'on eût encore vu[3] : Arioste lui-même en avait dirigé la construction. Attaché à ce théâtre par le double amour-propre d'architecte et de poëte, il eut le chagrin de le voir consumer par un incendie, en 1531, et, selon un annaliste ferrarais, sa douleur fut telle qu'il en mourut[4] : ce fut assurément de mort lente, car il vécut jusqu'en 1533.

Tous ces spectacles faisaient de Ferrare un

1. Ginguené, VI, 17.

2. Duc en 1505, mort en 1534.

3. Il est à remarquer qu'A. Zeno (*Not. al Fontan.*, I, 402) et Tiraboschi (VII, 1302) ne sont pas d'accord ici. Le dernier attribue au duc Alphonse l'établissement de ce théâtre permanent ; A. Zeno prétend qu'il fut construit dès 1484 et qu'Arioste en fut l'architecte. Mais en 1484, Arioste avait dix ans, et les premières représentations de la cour de Ferrare ne semblent pas remonter plus haut que 1486.

4. Cf. Zeno, *loc. laud.*

centre, d'où se répandit sur l'Italie et sur l'Europe entière le goût des œuvres dramatiques de l'antiquité, vulgarisées par d'élégantes traductions : qu'on se rappelle le marquis de Mantoue demandant à Hercule Ier copie de ces pièces ; toutes les villes de la Lombardie, Padoue, Venise, Vérone, Milan, Bologne et jusqu'à Florence, conviées à les entendre. Il est une de ces villes avec laquelle, malgré son éloignement, Ferrare entretint pendant quelque temps des rapports dramatiques très-suivis, et qui semble avoir été jalouse de jouer à l'ouest de la Lombardie le rôle que jouait, à l'est, Ferrare : c'est Milan. Le dernier des Visconti s'était montré un protecteur éclairé des lettres : il avait retenu Philelphe à sa cour. Son gendre et son successeur, François Sforza, contraint d'appuyer sur ses soldats un pouvoir contesté, avait du moins voulu honorer sa tyrannie, en suivant l'exemple de Philippe Visconti. Après la mort de Galéas (1476), sous la minorité du nouveau duc, enfant qui ne devint jamais homme, Ludovic le More, son oncle et son tuteur, fut le véritable duc de Milan, avant d'en usurper le titre par un crime. Cet homme ambitieux et remuant, qui appela en Italie les Français et les trahit, qui perdit ses États, les reconquit, les perdit encore, et termina sa carrière en France dans une longue captivité, cet homme fut un instant, pour les représentations dramatiques, le rival d'Hercule Ier. Niccolo de Correggio abandonna même la cour de Ferrare pour celle de Milan, et ne revint auprès d'Hercule qu'après les désastres de Ludovic. Longtemps avant ces désastres auxquels la prudence d'Hercule sut

échapper, une alliance unissait les deux maisons : Alphonse d'Este avait épousé en premières noces Anne Sforza. C'est à l'occasion de ce mariage qu'eut lieu la seconde représentation de l'*Amphitryon* de Collenuccio (1491); une autre fois, Ludovic vint à Ferrare, et l'on donna pour lui une seconde représentation des *Ménechmes* (mai 1493). Ludovic voulut établir à la cour de Milan de semblables spectacles : il manquait d'acteurs, ceux de Ferrare s'y transportèrent. Au mois d'août 1493, Hercule, son fils et un grand nombre de seigneurs vinrent à Milan pour représenter certaines comédies. Ils y formèrent des élèves. Une épigramme latine de ce temps, adressée à Ludovic le More, nous apprend qu'il fit ouvrir un théâtre magnifique; c'est-à-dire sans doute qu'il restaura un théatre ancien[1]. Vers la même époque, Vérone songeait à réparer le théâtre, dont Vitruve avait doté sa patrie, et qui était devenu un repaire de prostituées[2] : dans une de ces marches triomphales, si fréquentes au moyen âge et jusqu'au xvii[e] siècle, dans une de ces pompes allégoriques

1. Ap. Tirab., VI, 895 sqq. :

Pulchrius aut sophiæ sub quo duce cura theatri ?
Nam quæ cura ducis dulcior esse potest ?
Musarum postquam sublimia tecta renasci
More jubes, ingens jura cothurnus habet.

2. *Panthea actio*, Veron., 1484, in-4° — Paroles de Calliope :

Exesum devenimus amphitheatrum.......
Flevimus hocque super, nobis quod structa pudicis,
Nunc loca prostantes faciant immunda puellæ.

qui affectaient souvent la forme du drame, Thalie s'exprime ainsi :

................Habitare Veronæ peto.
Habetis etenim marmoream, cives, mihi
Domum dicatam......................
Vitruvii architecti opus mirabile.
Purgate sordes, reficite sedilia.....
Vestros docebo filios, senum graves
Sufferre mores, fugere servorum dolos,
Lenonis artes[1].....................

En d'autres termes : « Je ferai renaître la Comédie antique. » Melpomène faisait, pour la Tragédie, les mêmes promesses.

Ainsi un théâtre avait été fondé à Milan par une colonie de nobles lettrés, venus de Ferrare, et habitués à remplir quelque rôle dans les représentations de la cour d'Hercule. C'étaient des acteurs de rencontre, réunis par le hasard, et qui ne pouvaient rester longtemps ensemble. Lorsqu'ils se dispersaient, ils emportaient avec eux copie des pièces qu'ils avaient jouées : quelquefois même il devenait impossible de retrouver ces pièces à Ferrare; c'est ce qu'avoue Hercule dans une lettre en réponse à la demande de son gendre, le marquis de Mantoue. « De ces acteurs, les uns, dit-il, sont en France, les autres à Naples[2]. » Ils étaient allés porter dans d'autres contrées le goût de ces divertissements, et en enseigner la pratique.

Il n'y eut bientôt plus en Italie un seul prince

1. *Ibid.*
2. Tirab., *loc. laud.*

qui ne se fît une gloire d'élever, en quelque occasion solennelle, un théâtre dans son palais; tous rivalisèrent d'empressement et de magnificence, tous se disputèrent, à force de largesses, les auteurs renommés; au besoin les gens de lettres et les seigneurs de la cour se partageaient les rôles. Toute la noblesse des villes voisines se pressait à ces représentations, qui ne manquaient jamais d'exciter l'enthousiasme. Les chroniqueurs, en les signalant, témoignent de l'admiration universelle: il ne paraît pas que la part fût jamais faite à la critique. Un historien fait observer que, ces représentations étant gratuites, la reconnaissance faisait aux invités un devoir de l'indulgence [1]. Et comment eussent-ils été sévères? La nouveauté de tels spectacles excitait leur surprise, subjuguait leur imagination; quand à leur goût, il était encore à former.

De là, vers la fin du xv[e] siècle, un déluge de comédies en vers et en prose, plus ou moins imitées des anciens, plus ou moins heureuses, et dont un fort petit nombre a laissé quelque souvenir. Parmi ces dernières est l'*Amitié* [2], comédie italienne en cinq actes, de Jacopo Nardi, le premier traducteur de Tite Live, contemporain et compatriote de Machiavel. L'auteur l'appelle comédie *palliata*, tout en nous laissant libre de l'appeler *togata*, et en disant que son véritable nom serait comédie *lacerata*. Elle est tirée d'une nou-

1. Sismondi, *Litt. du midi de l'Eur.*, II, 51.

2. *Amizia*, plusieurs fois imprimée au commencement du xvi[e] siècle. Cf. *Catal. Soleinn.*

velle de Boccace [1]. Un contemporain en a fait l'éloge en vers ingénieux :

Legerat hunc Samius, qua nescio sorte, libellum
  Pythagoras, veteris grande decus sophiæ.
Miratusque sales, vitæ et documenta severæ,
  Et lepida urbanis scommata carminibus ;
Plautinas, inquit, veneres agnosco jocosque,
  Et Latium Tusco vatis in ore decus ;
Scilicet haud quaquam nostra est sententia mendax :
  Quis namque huic Plauti spiritum inesse neget [2] ?

§ IV. Aperçu général des premières années du XVI[e] siècle.

Le XVI[e] siècle s'ouvre, et déjà la ruine du théâtre du moyen âge est consommée en Italie : les classes éclairées de la société ne connaissent plus presque partout que le théâtre ancien. Encore quelques années, et un théâtre italien sera fondé.

Peu à peu, les pièces latines, si nombreuses autrefois, deviennent plus rares ; elles sont abandonnées aux savants de profession [3] : des pièces en langue vulgaire les remplacent pour les gens

1. *Journée* X, *nouv.* VIII (*Sophronia*).

2. Ap. A. Zeno, *Not. al Fontan.*, I, 384.

3. I. *Tragédies* : le *Protogenos*, d'Anisio (membre de l'Académie de Pontano), écrit dans les premières années du XVI[e] siècle, imprimé en 1536, Neapol., in-4° (Salfi, Contin. de Ginguené, X, 247). — Les trag. de Quinzano Stoa, instituteur de François I[er] : *Theoandrothanatos*, *Theocrisis*, imprimées à Paris en 1514, et quatorze trag. profanes inédites : *Pompeius*, *Cæsar*, *Marius*, etc. (J. C. Scaliger, *Poetic.*, VI, 4. — Tirab., VII, 1466, 1496. — Baillet, *Jugements des savants*. — Brunet. — *Cat. Soleinne.*) — *Imber aureus*, d'Ant. Telesio

du monde. L'intérêt qu'offrent ces pièces latines se restreint, à mesure que leur auditoire se resserre : elles n'ont plus, en Italie du moins, depuis les premiers essais heureux en langue italienne, d'action directe sur le développement de l'art dramatique. Il y a même ceci à remarquer : à mesure que les drames italiens se multiplient, les drames latins faiblissent[1]. Le talent s'est porté ailleurs avec l'espérance du succès.

Il était plus naturel et plus utile désormais d'imiter les pièces anciennes en langue vulgaire, sauf à donner encore de celles-ci quelques représentations dans leur propre idiome. Ce dernier usage se conserve, mais il est moins suivi qu'au temps de Pomponius Lætus, et bientôt il se renfermera au sein des Universités régénérées. Écoutons le témoi-

(oncle du celèbre Bern. Telesio), trag. représentée en 1521, imprimée en 1529, Venet., in-4°; reimprimée en 1545, Basil.; 1546, Antuerp.; *Orpheus*, trag. inédite du même (Salfi, *loc. laud.* — Nicéron, *Homm. illustr.*, t. XXX, p. 104. — *Catal. Soleinne*). — Les tragédies de l'évêque Coriolano Martirano, les unes traduites ou imitées du grec (*Medea*, *Electra*, *Hippolytus*, *Bacchæ*, *Phænissæ*, *Cyclops*, *Prometheus*), une autre originale, *Mors Christi*; imprimées toutes en 1556, Neapol., in-8° (Tirab., VII, 1466 sqq. — Salfi, *loc. laud.* — *Catal. Soleinne*) etc., etc.

II. *Comédies :* celles de Zamberti et de Gallus Ægidius Romanus, que nous avons signalées plus haut. — *Epirota*, de Th. Médius, sénateur vénitien, imprimée à Openheim, 1516, et Mogunt. 1547 (*Catal. Soleinne*). — Les comédies de Morlini, en partie détruites par l'inquisition de Naples (*ibid.*). — *Lucia*, com. inédite de G. Fondoli (Tirab., VII, 1466). — Le *Plutus* et les *Nuées* d'Aristophane, traduites par Cor. Martirano, imprimées en 1556 (*ibid.*), etc., etc.

1. Tirab., *loc. laud.*

gnage d'un latiniste de cette époque, grand admirateur de Pomponius Lætus. Dans un *Dialogue sur les Hommes illustres dans les lettres*, Paul Jove se fait demander par son interlocuteur d'où vient le silence des hommes instruits, et pourquoi les orateurs de son temps imitent si faiblement les orateurs antiques. Il en donne deux causes dont la moindre est le manque d'encouragements accordés à la véritable éloquence. Voici, selon lui, la première cause : « C'est que ces agréables exercices « de représentations théâtrales, surtout des vieilles « comédies, exercices auxquels se livraient récem- « ment de jeunes patriciens, sont tout à fait inter- « rompus parmi la jeunesse romaine. La scène est « envahie par des acteurs qui se servent de la langue « vulgaire, pour plaire sans doute aux femmes et « à une multitude ignorante ; comme ces oreilles « grossières (*obesæ aures*) n'entendent pas le latin, « elles préfèrent les bons mots des bouffons de « l'Étrurie et du Samnium à tout l'esprit des « Térence et des Plaute. Et cependant, c'est for- « més par ces modèles de l'antique bon goût, c'est « nourris en quelque sorte par le lait de la plus « pure éloquence, que les jeunes gens, grâce à « une puissante et saine éducation, s'élevaient ra- « pidement à la majesté grandiose de l'orateur la- « tin. Quelle admiration en effet n'ont pas excitée, « il y a quelques années Blossius et Granius, lorsque, « aux jeux Capitolins, le nouveau pontife Léon X « fit jouer le *Carthaginois* de Plaute, en l'honneur « de son frère Julien, qu'il gratifiait du droit de « cité ! Ils s'acquittèrent de leurs rôles avec tant de « talent, ils furent si fidèles à l'élégance des anciens

« temps, que le peuple romain cessa de regretter « ses Roscius et ses Ésope, qu'avaient tant admirés « ses ancêtres.[1] » Plus tard (1543), Hercule II faisait jouer en latin par ses fils et ses filles, devant le pape Paul III, les *Adelphes* de Térence[2].

En dépit des regrets et de la protestation de Paul Jove, le drame en langue moderne, plus approprié aux « oreilles grossières » des femmes et de la multitude, se substitue avec avantage aux pièces latines, dès les premières années du XVIe siècle. Ce sont d'abord des traductions en prose et en vers de Plaute et de Térence : ces traductions commencées sous Hercule Ier, se continuent à Ferrare, et de 1525 à 1545 les presses de Venise ne cessent de les reproduire[3] : Sénèque a aussi son tour, mais plus tard[4]. En même temps apparaissent et se multiplient les pièces originales en italien. Avant le XVIe siècle, l'on ne distingue guère que les deux drames pastoraux de Politien et de Niccolo de Correggio, et les deux comédies de Boïardo et de Jacopo Nardi. Après 1500, les comédies abondent. Une foule d'académies se forment, dont un grand nombre n'ont pour objet que de composer et de jouer des comédies. Ce sont autant de troupes d'acteurs qui s'organisent, et rivalisent de talent et de gaieté pour

1. P. Jov., *Dial. de viris in litt. illustr.*, ap. Tirab., VII, *App.*) — Ginguené cite encore comme représentées devant Léon X, les com. des *Bacchides* et de *Phormion* (VI, 19).

2. Tirab., VII, 1279.

3. Cf. Argelati, *Bibl. degli Volgarizzat.* Il cite comme traduites ainsi sept com. de Plaute et toutes celles de Térence.

4. Cf. *ibid.* : le *Thyeste*, trad. par L. Dolce, 1543 ; Sénèque complet, du même, 1560.

attirer la foule : les *Rozzi* et les *Intronati* de Sienne, les *Costanti* de Vicence, les *Infiammati* de Padoue, les *Infocati*, les *Immobili*, les *Sorgenti* de Florence [1]. Ils ouvrent des théâtres, où le public n'est admis que moyennant une juste rétribution [2]; le théâtre est si bien établi, que l'on commence à vivre du théâtre.

Ainsi s'était fondé peu à peu en Italie le théâtre moderne. D'abord les érudits avaient étudié et imité les drames anciens, moins par amour de l'art dramatique, que parce que l'art dramatique était l'une des gloires de l'antiquité, et s'imposait à leur ardeur studieuse, au même titre que tout autre genre littéraire. Cela fit connaître le théâtre ancien, cela le fit comparer et préférer à celui du moyen âge. Quelques beaux esprits, moins préoccupés d'érudition, moins détachés des goûts et du langage de leur siècle profitèrent de l'exemple, et devinèrent tous les succès que pouvait leur donner une interprétation à la fois plus exacte et plus vulgaire du théâtre ancien. De là, toutes les traductions de comédies latines. Bientôt parurent des essais originaux, des imitations toutes pleines des souvenirs de Plaute et de Térence, tout athéniennes en Italie, comme les comédies latines l'avaient été à Rome; dont les personnages obligés étaient des esclaves, des parasites, des nourrices, des entremetteuses [3].

La première comédie régulière en langue ita-

1. Tirab., VII, p. 159, 160, 184, 1334.
2. Sismondi, *Litt. du midi de l'Eur.*, II, p. 239.
3. Voy. ce que dit des comédies d'Arioste Sismondi (*ibid.*, p. 82).

lienne, est la *Calandra* (vers 1508). L'auteur, le cardinal Bibbiéna, par sa magnificence et son amour pour les représentations dramatiques, nourrit et développa le goût naturel de Léon X pour les arts libéraux, et en particulier pour les jeux du théâtre : c'est le Riario d'un autre Sixte IV. Sa comédie ne mérite pas l'admiration un peu partiale de Riccoboni[1] ; mais l'époque où elle fut écrite, son mérite réel, les nombreuses et brillantes représentations qui en furent données, l'importance que lui assignait l'éminente dignité de son auteur, tout cela lui assure une place honorable dans l'histoire du théâtre moderne. A partir de cette pièce, la comédie italienne est née[2], et elle subsistera. Imitatrice un peu timide, un peu servile, de l'antiquité dans la *Calandra*, elle s'affermira et s'enhardira peu à peu : Arioste imite déjà plus librement les Latins que Bibbiéna, dans les comédies composées à l'âge de sa maturité. Machiavel et Pierre l'Arétin achèveront d'affranchir la comédie, sans rompre avec les anciens modèles ; malheureusement, ils les dépasseront de beaucoup par la licence de leurs peintures[3].

A quelques années de là, va naître aussi la tragédie italienne : elle paraît la dernière parce que sa popularité est moindre, et qu'elle demeure plus longtemps enfermée dans le cercle des latinistes et des savants. « C'est, dit un poëte, c'est Trissino,

1. *Hist. du th. ital.*, I, 148.
2. Tirab., VII, 1302. — Ginguené, VI, 171. — Hall, *Litt. de l'Eur.*, I, 262.
3. Sismondi, *Litt. du midi*, II, p. 82, 227, 233.

« qui, par la noblesse de ses chants, le premier de « tous, attira la tragédie des bords de l'Ilissus et « du Tibre sur les rives de l'Arno[1]. Avant la *Sophonisbe* de Trissino (1515), il y avait bien eu en Italien quelques essais tragiques : ceux de Collenuccio et d'Antonio de Pistoïa, que nous avons dejà cités ; une *Sophonisbe* de Galeotto, marquis de Carette ; une *Virginie* de Bernardo Accolti, tirée non de l'histoire romaine, mais des contes de Boccace ; une *Suzanne* de Tiburzio Sacco ; une *Didon* d'Alessandro Pazzi[2]. Mais toutes ces œuvres étaient si faibles, qu'elles ne firent qu'ajouter par la comparaison au mérite de Trissino ; il fut considéré de son temps, aussi bien qu'il l'est aujourd'hui, comme le fondateur de la tragédie italienne. Lui-même semble avoir eu conscience de son rôle : car, oubliant les tragédies en langue vulgaire que nous venons de signaler, il se justifie presque de sa témérité, comme s'il était le premier à entrer dans cette voie, et consacre une partie de sa dédicace à expliquer au pape Léon X pourquoi il a mieux aimé se servir de la langue latine[3]. L'exemple de Trissino fut suivi : mais ses précautions oratoires nous disent assez qu'il ne s'établit pas sans peine et sans contestation. La tragédie italienne, à ses débuts, eut à compter avec les vieux préjugés, qui ne per-

1. Il Trissino gentil, che col suo canto
Prima d'ognun, dal Tebro e dal Ilisso
Gia trasse la tragedia a l'onde d'Arno.

(G. C. Giraldi. — Préf. de sa trag. d'*Orbecche*, 1541.)

2. Tirab., VII, 1279. — Roscoe, *Léon* X, c. XVI.

3. Tirab., Roscoe, *loc. laud.*

mettaient pas à *Melpomène* de s'exprimer autrement qu'en latin.

Toutefois, si elle s'affranchit des entraves de l'idiome latin, la tragédie italienne n'en reste pas moins sous le joug de Sénèque : Sénèque, la *Poétique* d'Aristote, défigurée par les commentateurs, les romans et les contes les plus répandus, voilà quelles furent d'abord, et pour longtemps, ses inpirations et ses règles[1]. Elle eût trouvé dans le théâtre grec de plus sûrs modèles; mais les drames de Sophocle et d'Euripide étaient encore peu connus; et la puissance de l'habitude est si forte que, dans leur nouveauté, ils eurent peine à surpasser, à égaler même le vieux renom de Sénèque : le *grand* Scaliger se déclarera pour ce dernier[2]. Les tragédies grecques n'obtinrent d'abord que les modestes honneurs de quelques traductions latines, œuvres d'érudits destinées à des érudits[3]. Plus tard, des traductions d'*Hécube* et d'*OEdipe roi* seront essayées en italien[4]. Enfin, vers l'époque où Jodelle et Garnier, en parlant beaucoup de la

1. Cf. Ginguené, VI, 19 sqq. — Patin, *Trag. gr.*, I, 156 sqq.

2. *Poetic.* VI, 6.

3. Dans les premières années du XVIe siècle, l'*Electre* et l'*OEdipe roi*, tr. par Al. Pazzi (Tirab., VII, 1279); l'*OEdipe roi*, par J. C. Scaliger. — Vers le milieu de ce siècle, l'*Ajax* de Sophocle et la *Cassandre* de Lycophron, par Jos. Scaliger; l'*Hécube* et l'*Iphigénie* par Erasme, qui seul avait réussi, au dire de Buchanan (*Præf. Medeæ*); *Médée* et *Alceste* par Buchanan; les tragédies de Sophocle par Camérarius, etc.

4. *Hecuba*, par L. Dolce, 1543. — *Edipo re*, par G. Andr. dell Anguillara, 1556 (Argelati, *Bibl. de. Volgarizz.*).

muse grégeoise, suivront servilement la trace du tragique latin, l'Italie, toujours en avance, pourra voir revivre l'*OEdipe roi* de Sophocle sur une scène splendide, grâce à l'intelligente interprétation d'Orsalto Giustiniano, et à l'heureuse rencontre d'un acteur comme L. Grotto, aveugle et poëte[1].

A la faveur de si persévérantes études, de tant d'essais de bonne heure entrepris, c'est l'Italie qui au XVI[e] siècle se trouve à la tête du mouvement de rénovation qui s'accomplit dans l'art dramatique. L'enthousiasme de Riccoboni pour les premières œuvres de ce théâtre est excessif sans doute ; mais, on ne saurait le nier, leur mérite est immense, si l'on se rapporte à l'époque qui les vit naître. La vraie gloire de leurs auteurs, c'est d'avoir osé : en rompant avec les *Mystères* et les *Moralités*, d'un côté, de l'autre, en renonçant aux imitations latines des drames de l'antiquité, pour mieux naturaliser l'art ancien en Italie, ils n'ont pas créé seulement le théâtre italien, ils ont créé le théâtre français : ils ont frayé la voie aux Corneille, aux Racine, aux Molière. C'est par l'Italie que le goût du théâtre ancien, longtemps exilé de la France, y est enfin rentré. L'art dramatique est un des genres où l'influence du génie italien sur la France est le mieux marquée. La sœur de François I[er], Marguerite de Navarre, avait composé en italien des poésies et quelques drames, des comédies sans doute à la manière d'Arioste et de Trissin : elle

1. En 1585, pour l'inauguration du *Théâtre Olympique*, fondé par l'*Académie Olympique* de Vicence (Riccob., *Hist. du th. ital.*, I, 113. — Patin, *Tr. gr.*, I, 156).

voulut les voir jouer, et fit venir d'Italie à sa cour les gentilshommes les plus renommés comme acteurs. Catherine de Médicis vint ensuite, et propagea autour d'elle le goût des élégants spectacles de sa patrie. Le 27 septembre 1548, à l'occasion de l'entrée solennelle de Henri II et de la reine à Lyon, des comédiens appelés exprès de Florence et de plusieurs villes d'Italie, donnèrent une représentation de la *Calandra*, et le roi y prit tant de plaisir, qu'il leur distribua 800 pistoles[1]. Quelques années après, Jodelle faisait représenter devant le même prince sa *Cléopâtre*, dans un des colléges de l'Université de Paris, et Buchanan composait pour les élèves du collége de Bordeaux ses tragédies latines, afin de leur faire oublier leurs *Allégories* et leurs *Moralités*[2].

Alors fut consommée la ruine du théâtre du moyen âge, de ce théâtre qui devait périr avec les temps d'ignorance et de naïveté au milieu desquels il avait pris naissance et s'était développé. Assurément, dans l'admirable théâtre qui l'a remplacé chez nous, il est permis de reprendre une certaine hauteur de pensée et de style, qui donne aux personnages un caractère tout idéal, et les place trop au-dessus de la réalité vulgaire; peut-être était-il possible de garder un plus juste tempérament entre la vérité selon la nature et la vérité selon l'art. Qu'on critique, si l'on veut, cette solennité de

1. La *Flora* d'Alemanni fut composée à la cour de Henri III, et récitée devant lui. — En 1577 les *Gelosi* s'établirent définitivement au Louvre (Ap. Zeno, *Not. al Fontan.*, I, 361, 395, — Tirab., VII, 1302).

2. *Vit. Buchan. ab ipso script.*

langage qui nuit quelquefois à l'illusion, et ces règles absolues qui enfermèrent dans des limites souvent trop étroites l'imagination des poëtes : mais, en admettant que ce fussent des caractères inhérents à l'imitation du théâtre ancien, on ne saurait nier que cette imitation n'ait été plus avantageuse pour les lettres, que n'eût pu l'être l'influence prolongée des *Mystères*. Entre les critiques du dernier siècle, qui ne voyaient dans le moyen âge que grossièreté et folie, qui traitaient les *Mystères* de *pieuses absurdités* [1], et certains critiques de notre temps [2], qui affectent de dire que, depuis le XVI[e] et le XVII[e] siècle, le génie français dans l'art dramatique, comme dans les autres arts, a fait fausse route ; entre ces deux opinions contraires, également exagérées, il y a un milieu à tenir. Le théâtre du moyen âge et le théâtre du XVII[e] siècle ont été avant tout de leur temps : ils en ont tous les caractères ; d'un côté, naïveté, libre allure, traits de talent épars çà et là, mais aussi inexpérience, confusion et désordre ; de l'autre, moins de spontanéité, moins d'indépendance, mais aussi quelle habileté de mise en œuvre, quelle harmonie d'ensemble, quelle science du cœur humain, quelle richesse et quelle majesté de langage !

Et non-seulement le théâtre du XVII[e] siècle se trouvait parfaitement en rapport avec l'état de la

1. Ginguené, vol. VI.

2. M. de Chateaubriand lui-même, dans un de ses derniers ouvrages, s'est emparé de ce paradoxe : « Nous en aurions tiré, dit-il, une littérature bien plus originale et bien plus féconde, si notre génie, sous Louis XIV, ne s'était fait grec et latin. » (*Ét. histor.*, *Charles* VII.)

France, telle que Richelieu et Louis XIV l'avaient faite; il marchait dans le sens du véritable progrès. Il avait certes plus à gagner, en s'assujettissant à une forte et rude discipline, qu'en voulant trop tôt se développer dans une entière indépendance; en s'étudiant à reproduire les beautés sobres de l'antiquité, qu'en recherchant les saillies aventureuses de l'imagination du moyen âge. Après Corneille et Racine, l'art eût pu grandir en s'affranchissant de bien des entraves : il était assez fort pour user de la liberté. Mais il ne fit que décliner; leurs successeurs ne surent, Voltaire le premier, que se traîner sur leurs traces.

FIN.

TABLE.

DE L'IMPRIMERIE DE CH. LAHURE (ANCIENNE MAISON CRAPELET),
rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon.

Vu et lu.

A Paris, en Sorbonne, le 18 août 1852, par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris.

J. Vict. LE CLERC.

Permis d'imprimer.

Paris, le 9 septembre 1852.

Le Recteur de l'Académie de la Seine,

CAYX.

à Monsieur [illegible]

hommage de son élève reconnaissant

A. Chas[illegible]

DES ESSAIS DRAMATIQUES

IMITÉS DE L'ANTIQUITÉ

AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

PAR

A. CHASSANG

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

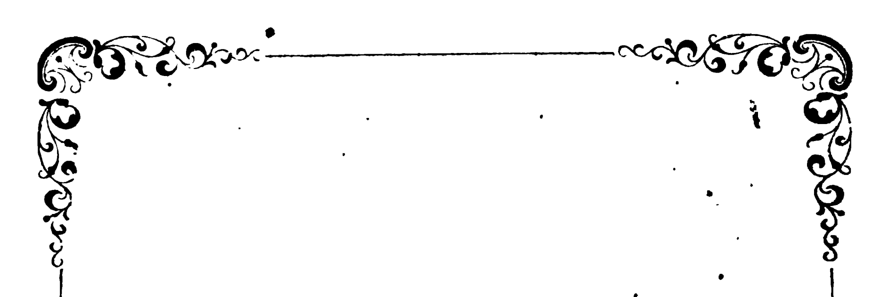
PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE DE BOURGES

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE

RUE DES GRÈS, 5

1852



DE L'IMPRIMERIE DE CH. LAHURE

(ANCIENNE MAISON CRAPELET)

rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon

